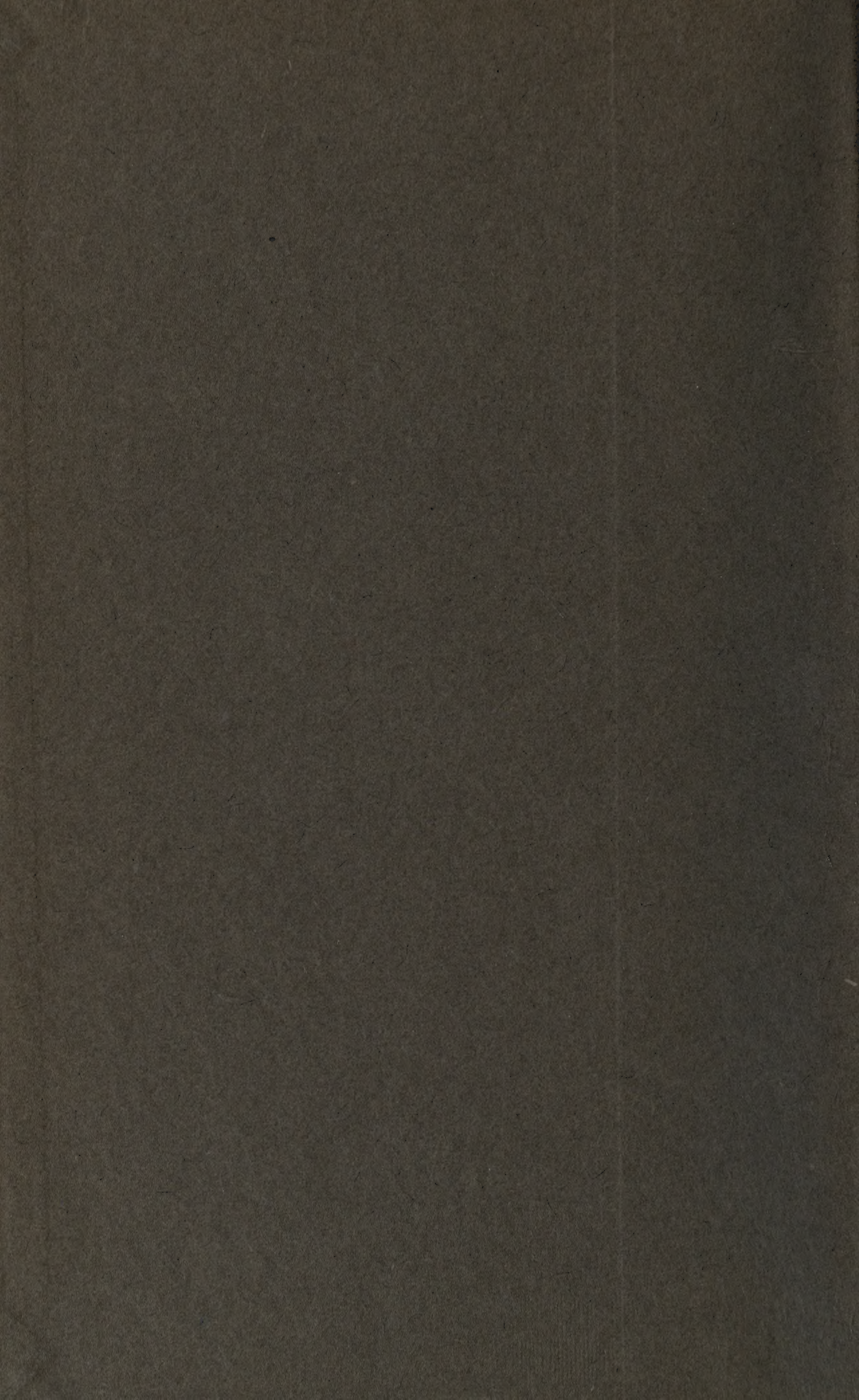

3 1761 03988 4945
ML
80
G5B6
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







Goethes Singspiele

„Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" und die „opera buffa".

Von

Dr. phil. Elmar Bötcher.

Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1912.

Meinen Eltern.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Abhandlung entstand als Dissertationsschrift und ist als solche in einem die Seiten 1—73 umfassenden Teildruck der philosophischen Fakultät der Universität zu Marburg i. H. eingereicht worden. Bei Veröffentlichung des Gesamtdrucks habe ich der, auch dem Teildruck vorausgehenden, Einleitung nichts weiter hinzuzufügen, als auch an dieser Stelle allen denjenigen, die mich bei Abfassung der Schrift durch Rat und Hülfe unterstützt haben, meinen aufrichtigen Dank abzustatten. In erster Linie bin ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Elster in Marburg verpflichtet, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mir bei ihrer Abfassung mit seinem gütigen Rat zur Seite gestanden hat. Danken möchte ich auch den Direktorien der grossherzoglichen Bibliothek, des Goethe-Schiller-Archivs und des Goethe-National-Museums in Weimar, die mir zu den ihnen unterstellten Sammlungen in liebenswürdiger Weise Zutritt gewährten. Ebenso bin ich Herrn Prof. Dr. Schüddekopf in Weimar für allerlei wertvolle Mitteilungen aus Goethes Handbibliothek verbunden und sage ihm dafür meinen besten Dank.

Charlottenburg, im März 1912.

Elmar Bötcher.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 9

A. Vorbereitender Teil.

Kap. I. Charakteristik der opera buffa unter Berücksichtigung ihres Verhältnisses zum Weisse-Hiller'schen Singspiel 14

Kap. II. Goethes Bekanntschaft mit der opera buffa und sein Urteil über sie 26

Kap. III. Entstehungsgeschichte der Umarbeitung 40

B. Hauptteil.

Der Einfluss der opera buffa bei der Umarbeitung der Singspiele.

Kap. I. Der Einfluss der opera buffa in materieller Beziehung . . 49

- I. Die Personenverzeichnisse 55
- II. Weglassung alter Motive 61
- III. Umbildung übernommener Motive 74
- IV. Neue Motive 97

Kap. II. Der Einfluss der opera buffa im Aufbau 109

Kap. III. Der Einfluss der opera buffa in der Form der Gesänge . 135

- I. Sologesänge 135
- II. Ensemblegesänge 138
- III. Der Einfluss der opera buffa in metrischer Beziehung . 141

Schluss 152

Literatur.

Arienzo, N. di: Die Entstehung der komischen Oper. Lpz. 1902.
Arteaga, Stefan: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. 3 Bde., Bologna 1783—88. Ins Deutsche übersetzt von J. N. Forkel. 2 Bde. Lpz. 1789.
Becker, K. F.: Systematische und chronologische Darstellung der musikalischen Literatur, mit Nachtrag. 3 Bde. Lpz. 1836 u. 1839.
Biedermann, W. v.: Goetheforschungen III. Frkf. a. M. 1899.
Biedenfeld, Fr. v.: Die komische Oper. Lpz. 1848.
Briefe über Italien, geschrieben in den Jahren 1798 u. 99 vom Verfasser der vertraulichen Briefe über Frankreich und Paris. 3 Bde. Lpz. 1802.
Bock, W. v.: Goethe in seinem Verhältnis zur Musik. Berlin 1871.
Burkhardt, C. A. H.: 1. Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung 1791—1817. Hamb. u. Lpz. 1891.
— 2. Goethes Werke auf der Weimarer Bühne 1775—1817. G.-Jb. IV, 107–126. Frkf. a. M. 1883.
— 3. Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser. Lpz. 1879.
Calmus, Georgy: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller. Publ. d. internat. Musikgesellschaft. Lpz. 1908.
Cart, Théophile: Goethe en Italie. 2. éd. Paris 1881.
Chouquet: Histoire de la musique dramatique en France. Paris 1873.
Diezmann, A.: 1. Weimar-Album. Lpz. 1858.
— 2. Goethe und die lustige Zeit in Weimar. Lpz. 1857.
Düntzer, H.: Aus Goethes Freundeskreise (S. 173—214). Braunschweig 1868.
Eckermann, J. P.: Gespräche mit Goethe. 3 Bde. Lpz. 1836—48.
Eitner, Robert: Biographisch-bibliograhisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten. Lpz. 1900.
Elster, E.: Über eine ungedruckte Operndichtung Goethes. Forschungen z. dt. Phil. Festgabe f. Rudolf Hildebrand. Lpz. 1894. S. 277—90.
Fétis, F. J.: Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2. éd. Paris 1861.
Fink, G. W.: Wesen und Geschichte der Oper. Lpz. 1838.
Forkel, J. N.: 1. Allgemeine Literatur der Musik. Lpz. 1792.
— 2. Musikalischer Almanach für Deutschland. Lpz. 1783.
Fuchs, Albert: „Goethe und die Musik". Schweizerische Musikzeitung. 42. Jhrgg. 1902 (S. 3 ff.).
Gerstenberg, H. W. v.: „Über Rezitativ und Arie in der italienischen Singkomposition." Schriften. 3. Bd. S. 352. Altona 1816.
Goldoni, C.: Beobachtungen in Italien und Frankreich. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und Theaters. Übersetzt von G. Schaz. Lpz. 1789.
Graevenitz, G. v.: 1. Goethe unser Reisebegleiter in Italien. Berlin 1904.
— 2. Deutsche in Rom. Kap. IX. Leipz. 1902.

Grimm, Hermann: 1. Goethe in Italien. Berlin 1861.
— 2. Neue Essays. Berlin 1865.
Haarhaus, Julius: Auf Goethes Spuren in Italien. Lpz. 1896/7. 3 Bde.
Harnack, Otto: Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896.
Hiller, Ferdinand: Goethes musikalisches Leben. Köln 1883.
Istel, Elgar: Die komische Oper. Stuttg. 1906.
Jahn, Otto: Mozart. Lpz. 1856—59. 4 Bde.
Jullien, Adolphe: Goethe et la musique. Paris 1880.
Klein, S. L.: Geschichte des italienischen Dramas. Bd. III, 1. Lpz. 1868.
Klob, K. M.: Beiträge znr Geschichte der deutschen komischen Oper. Berlin 1903.
Martinsen, Woldemar: Goethes Singspiele im Verhältnis zur Weisseschen Operette. Diss. Giessen 1887.
Minor, Jakob: Chr. F. Weisse. Innsbruck 1880.
Moritz, Karl Phil.: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786—88. In Briefen. 3 Teile. Berlin 1792/3.
Morris, Max: 1. Goethe-Studien. Bd. II. 2. Aufl.
— 2. Goethe als Bearbeiter von italienischen Operntexten. G.-Jb. Bd. XXVI. S. 3—51. Frkf. a. M. 1905.
Naumann, Emil: Italienische Tondichter. 2. Aufl. Berlin 1877.
Pasqué, Ernst: Goethes Theaterleitung in Weimar. Lpz. 1863.
Reichard, H. A. O.: 1. Taschenbuch für die Schaubühne (Theaterkalender) für die Jahre 1784—86. Gotha 1784—86.
— 2. Selbstbiographie. Hsgb. von H. Uhde. Stuttg. 1877.
Reichardt, Joh. Fr.: 1. Über die deutsche komische Oper. Hamburg 1774.
— 2. „Über das deutsche Singeschauspiel“ in seinem „Musikalischen Kunstmagazin“. Bd. I, 4. Stück. S. 161 ff. Berlin 1782.
Riemer, Fr. Wilh.: Mitteilungen über Goethe. 2 Bde. Berlin 1841.
Rudhardt, Fr. M.: Geschichte der Oper am Hof zu München. Freising 1865. 1. Teil: Die italienische Oper von 1654—1787.
Schaefer, Albert: Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Lpz. 1886.
Scherillo, Michele: Storia letteraria del Opera buffa Napolitana. Napoli 1883.
Schletterer, H. M.: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1869.
Spitta, Philipp: „Die älteste Faust-Oper und Goethes Stellung zur Musik.“ Deutsche Rundschau. Bd. 58. 1889. (S. 376—397).
Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder, herausgegeben von Erich Schmidt: Schriften der Goethegesellschaft. Bd. 2. Weimar 1886.
Vogel, Jul.: Aus Goethes römischen Tagen. Lpz. 1905.
Wasielewski: „Goethes Verhältnis zur Musik“ i. d. „Sammlung musikalischer Vorträge“ hsgb. von Paul Graf Waldersee. Nr. 18. Lpz. 1880.
Wauer, G. A.: Die Redaktion von Goethes „Italienischer Reise“. Diss. Leipz. 1904.
Weisse, Chr. Fel.: 1. Komische Opern. 3 Bde. Lpz. 1768 u. 1778.
— 2. Selbstbiographie. Lpz. 1806.
Wilmanns, Wilh.: 1. Über Goethes „Erwin und Elmire“. G.-Jb. II (S. 146—167). Frkf. a. M. 1881.
— 2. Über Goethes „Claudine von Villa Bella“, „Im neuen Reich“. 8. Jahrg. 1878. (S. 481 ff.).

Einleitung.

Über Goethes Verhältnis zur Musik ist viel geschrieben worden, und man ist dabei zu den verschiedensten Resultaten gekommen. Auf der einen Seite hat man sein hohes musikalisches Verständnis gerühmt, das ihn befähigte, in die innersten und tiefsten Fragen der Musik einzudringen, auf der andern Seite hat man ihm jede wirkliche musikalische Begabung abgesprochen. Dass Goethe sich viel und ernstlich mit der Musik beschäftigt hat und ihrem Wesen näherzukommen versuchte, wird allgemein zugegeben. Wenn aber die Antwort auf die Frage nach seinem wirklichen musikalischen Verständnis so verschieden ausfällt, so liegt der Grund hierfür offenbar darin, dass das Material, das wir zur Entscheidung dieser Frage haben, d. h. die zahlreichen Äusserungen seines musikalischen Denkens und Empfindens, in Bezug auf die aus ihnen sprechende musikalische Urteilskraft tatsächlich eigenartig untereinander kontrastieren. Es ist ungeheuer schwer, vielleicht unmöglich, ein einheitliches Urteil über das musikalische Verständnis des Mannes zu fällen, der — um nur einen Punkt anzuführen — sich an der Musik eines Kayser entzückte und von ihr sich einen durchschlagenden Erfolg versprechen konnte, während es ihm schwer wurde, die Bedeutung eines Schubert, eines Beethoven nur zu ahnen — und der andrerseits über die Wirkung Bach'scher Orgelmusik auf ihn die tiefsten, herrlichsten Worte sagt, die vielleicht je über Bachs Musik gesprochen sind: „— — — — als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben: So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besässe und brauchte“ (an Zelter 21. Juni 1827).

Wir müssen es uns hier versagen, auf dies reizvolle Thema näher einzugehen. Eins steht fest: Mag des Dichters musikalische Urteilskraft nur tastend und sein Verständnis einseitig-

beschränkt gewesen sein, sein Interesse und seine Freude an der Schwesterkunst der Poesie war stets in hohem Masse rege, und sein Wunsch, sich immer mehr ihrem innersten Wesen zu nähern, hat die verschiedensten Früchte gezeitigt.

Die vorliegende Untersuchung führt uns auf Goethes Tätigkeit als Singspiel- und Operettendichter. Auch sie ist im letzten Grunde als eine solche Frucht seines grossen Interesses an der Musik, speziell der Oper, anzusehen. Darin unterscheidet sich Goethe als Singspieldichter z. B. wesentlich von Chr. F. Weisse, bei dem die Veranlassung, seine Singspiele zu dichten, eine rein äusserlich-praktische war, nicht das Interesse an der musikalischen Gattung.[1]) Nicht aus einer äusseren Veranlassung, nicht für einen bestimmten Zweck schrieb Goethe seine ersten Singspiele, sondern das Interesse an der Gattung der Singspiele selber, auf die er durch die Aufführungen der Weisse-Hiller'schen Operetten in Leipzig und die französischen Operetten in Frankfurt a. M. aufmerksam geworden war, veranlasste ihn, sich diesem Gebiet mit eigenen Werken zuzuwenden. Und im weiteren Verlauf seiner Singspieldichtung sind es immer musikalische Eindrücke und musikalische Gesichtspunkte gewesen, die befruchtend und bestimmend auf die Gestalt seiner Singspiele eingewirkt haben.

In Goethes Singspieldichtung sind zwei verschiedene Perioden zu scheiden, die erste, in der er sich im wesentlichen an die Gestalt des Weisse-Hiller'schen Singspiels anschliesst, die zweite, in der er dem Vorbild der opera buffa, deren Bekanntschaft er inzwischen gemacht hat, folgt. Diese Scheidung ist nicht immer durchgeführt. So teilt W. Martinsen[2]) Goethes Singspiele in drei Gruppen ein und rechnet zur ersten Gruppe die vor der Weimarer Zeit geschriebenen Singspiele, zur zweiten Gruppe die in Weimar bis zur italienischen Reise verfassten Singspiele, und zur dritten Gruppe die in Italien umgearbeiteten und nachher noch neu verfassten Singspiele. Dieser Einteilung kann ich mich nicht anschliessen. Sie scheint mir zu sehr nach rein äusseren Gesichtspunkten getroffen zu sein und auf die Gestalt der Singspiele selbst zu wenig einzugehen. So kommt es, dass „Scherz, List und Rache“, das doch ganz nach italienischem Muster geschaffen ist, und das daher innerlich zu den italienischen Singspielen zu rechnen wäre, von diesen getrennt und mit „Jery und Bätely“ und der „Fischerin“

1) Vgl. seine Selbstbiographie und die Einleitung zu seiner Ausgabe der „Komischen Opern.“

2) „Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weisseschen Operetten,“ Einleitung S. VIII.

zusammengestellt wird. Dasselbe gilt für die Fragment gebliebenen „Ungleichen Hausgenossen." — Der Umschwung in Goethes Stellung zum Singspiel setzt, wie wir unten genauer sehen werden, eben nicht erst mit seinem italienischen Aufenthalt, sondern mit dem Augenblick ein, wo er durch Bellomos Aufführungen die opera buffa kennen lernt, d. h. im Beginn des Jahres 1784. An dieser Stelle ist die Grenze zu ziehen: Das letzte der Singspiele der ersten Periode, die „Fischerin" (1782), trägt wie alle vorhergehenden, mit einer kleinen, auf französische Einflüsse zurückführenden Modifizierung, noch ganz das Gepräge des Weisse-Hiller'schen Singspiels. Was nach Bellomos Einzug in Weimar an Singspielen und Operetten entsteht, schliesst sich eng an die italienische komische Oper an: „Scherz, List und Rache" ist das erste Singspiel dieser neuen Richtung. Es entsteht unter dem unmittelbaren Eindruck der Bellomo'schen Aufführungen, und die „Ungleichen Hausgenossen", die der Dichter gleich darauf in Angriff nimmt, lassen deutlich dieselbe Richtung erkennen.[1]) Dieser Richtung bleibt Goethe nun treu. Schliesslich geht er dann von der Operetten-Dichtung in italienischem Stil geradezu zur Bearbeitung italienischer komischer Opern über.

Unter all diesen Singspielen nehmen „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" eine Sonderstellung ein. Sie sind dadurch für Goethes Singspieldichtung so interessant, dass sie in ihren beiden Fassungen die Spuren des Umschwungs, der mit dem Beginn des Jahres 1784 in Goethes Stellung zur Singspiel-Form eintrat, deutlicher als die übrigen Singspiele tragen, indem sie gleichsam die Brücke von der einen zur andern Epoche bilden. Sie lassen uns erkennen, wie vom Dichter derselbe Stoff nach den veränderten Prinzipien in eine neue Form umgegossen und so verschieden behandelt wurde und geben uns so einen interessanten Einblick in Goethes Schaffen — wenn auch nur auf einem Gebiet, das nicht zu den vornehmsten seiner Dichtertätigkeit gerechnet wird. Aber der Dichter nahm es auch hier, mit diesen kleinen Werken sehr ernst, und Äusserungen von ihm wie: „Es ist schwer, so ein Werkchen nach erkannten Gesetzen mit Einsicht und Verstand und zugleich mit Leichtigkeit und Laune zu machen. Es geht viel Zeit darüber hin"[2]) und „Beide Stücke [„Erwin" und „Clau-

---

1) Massgebend ist hier der Druck der Weim. Ausg., der das Rezitativ in der italienischen Form der freigebauten Verse aufweist. Schröer druckt in seiner Ausgabe der Singspiele (Nat. Lit. Bd. 88) fälschlich das Rezitativ als Prosa.

2) An Frau von Stein 19. Januar 1788.

dine"] sind mehr gearbeitet, als man ihnen ansieht"[1]) werden uns davon zurückhalten, über die hier geleistete Arbeit und den Wert, den ihr der Dichter selbst beimisst, zu leicht zu urteilen.

In der vorliegenden Untersuchung soll festgestellt werden, in welcher Weise die opera buffa auf die Umarbeitung der beiden ältesten Singspiele eingewirkt hat, inwieweit die bei der Umarbeitung getroffenen Änderungen in materieller und formeller Beziehung auf die Einwirkung der opera buffa zurückzuführen sind und in welchem Masse die neuen Fassungen die Gestalt der opera buffa angenommen haben. Nicht alle vorgenommenen Änderungen, vor allem in materieller Beziehung, werden sich durch den Einfluss der opera buffa erklären, und wir werden bei unserer Untersuchung immer zu berücksichtigen haben, ob nicht andere Gesichtspunkte es gewesen sind, die die in Frage stehende Änderung veranlasst haben.

Es wird sich empfehlen, der Untersuchung eine kurze Charakteristik der opera buffa voranzuschicken, auf die dann an den einzelnen Punkten der Untersuchung verwiesen werden kann, ohne diese immer wieder durch Einzeldefinitionen und ergänzende und erklärende Bemerkungen belasten zu müssen. In einem zweiten Kapitel soll dann zusammenfassend behandelt werden, wann und in welcher Weise Goethe mit der opera buffa bekannt wurde, welche Opern er gehört hat und welche Eindrücke er von ihnen empfing. Auch dieses vorbereitende Kapitel hat den Zweck, die Untersuchung selbst zu entlasten und uns von vornherein ein klares, übersichtlichtliches Bild über Gründlichkeit und Richtung von Goethes Kenntnis der opera buffa zu verschaffen. Nachdem dann in einem dritten Kapitel die Entstehungsgeschichte der zweiten Fassungen beider Singspiele gegeben ist, kommen wir zum eigentlichen Hauptteil unserer Untersuchung.

Hier hat es sich empfohlen, drei Teile zu scheiden, deren erster die Einflüsse der opera buffa in materieller Beziehung behandelt. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Umwandlung im Aufbau der ganzen Werke, und im dritten Teil werden die Einwirkungen, die die opera buffa auf die Form der Gesänge ausgeübt hat, festgestellt.

Bei dieser Disposition ist von vornherein keine grundsätzliche Trennung zwischen den beiden Singspielen gemacht worden, sondern es sind beide Singspiele im wesentlichen zusammen behandelt worden. Das hat gewisse Nachteile. Aber es schien mir doch diese Anordnung des Stoffes vor einer solchen,

1) „J. R.“ 10. Januar 1788.

die eine prinzipielle Scheidung zwischen den beiden Singspielen gemacht hätte, durchaus den Vorzug zu verdienen. Die Gleichmässigkeit des Umarbeitungsverfahrens seitens des Dichters bei beiden Singspielen, die ausgesprochene Solidarität, in der er beide Singspiele zur selben Zeit, nach denselben Prinzipien, mit denselben Zwecken neu bearbeitet, die Art, wie er über beide Singspiele fast immer gemeinsam und in demselben Sinne spricht, vor allem aber die in der Untersuchung gewonnenen, bei beiden Singspielen in ihrem Wesen fast überall ganz gleichen Resultate liessen mir diese Einteilung nicht nur als statthaft, sondern als allein geboten erscheinen. Dabei war ich bemüht, soweit es, ohne diese rein systematische Anordnung des Stoffes zu durchbrechen, möglich war, innerhalb der letzten Unterteile selbst eine möglichst übersichtliche Scheidung zwischen beiden Singspielen durchzuführen und habe dabei immer „Erwin“ vorangestellt.

Was die zu berücksichtigende Literatur betrifft, so habe ich in der eigentlichen Untersuchung selbst keinen Vorgänger. Das Thema ist des öfteren gestreift worden[1]) ohne eine Behandlung erfahren zu haben.

---

1) So z. B. in den Ausgaben der Singspiele von Schröer (Nat. Lit.) und Pniower (Jubil. Ausg.). ferner von Cart und Jullien, a. a. O.

A. Vorbereitender Teil.

Kap. I.

Charakteristik der opera buffa unter Berücksichtigung ihres Verhältnisses zum Weisse-Hiller'schen Singspiel.

Es würde ausserhalb des Rahmens der vorliegenden Untersuchung fallen, eine eingehende Darstellung der Geschichte der opera buffa in ihren einzelnen Zügen zu geben. Wir müssen und dürfen uns hier mit einem ganz kurzen Ueberblick über ihre Entstehung und Weiterbildung begnügen und können das um so mehr, als der ganze Entwicklungsgang ein verhältnismässig grosszügiger und einfacher ist und die typischen Formen, wenigstens bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, also bis zu der Zeit, wo sie für unsere Untersuchung in Frage kommen, auffallend einheitlich gewahrt werden. —

Vielleicht aus demselben inneren Gesetz heraus wie bei den Griechen das Satyrdrama neben der Tragödie, entstand im 17. Jahrhundert bei den Italienern der Brauch, zwischen den einzelnen Akten der opera seria sogenannte „Intermezzi" aufzuführen, komische Zwischenspiele, die zunächst nur aus einzelnen komischen Szenen oder auch nur Situationen bestanden. Das Personal setzte sich aus nur zwei Personen zusammen, einem Mann und einer Frau. Ihre Form wurde aus den beiden Hauptbestandteilen der opera seria, Rezitativ und Arie, gebildet. Von den zwei Arten des Rezitativs, dem durch das Cembalo mit nur einzelnen Akkorden begleiteten recitativo secco und dem recitativo obligato, das vom Orchester begleitet wurde, wandte man zunächst nur das erstere an. Einzelne Arien unterbrachen es, und ein Duett bildete in der Regel den Schluss. Beides entnahm von der opera seria seine Form, musste aber so leicht gehalten sein, dass es die Wirkung der Arien und Duette der opera seria nicht gefährdete. So kam es sehr bald, dass die Form der Arie in den Intermezzi sich von den starren Gesetzen

der opera seria freimachte und sie in ihrem Sinne umgestaltete. Von einem eigentlichen Gang der Handlung war hier kaum zu reden. Es waren einzelne Szenen, die nur sehr notdürftig zusammenhingen. Ein beliebtes Thema bildete von Anfang an die Verspottung von allerlei Zuständen und Missbräuchen im Theaterwesen, speziell bei der grossen Oper. In dieser Gestalt führte das Intermezzo mehrere Jahrzehnte hindurch an den Opernhäusern sein Dasein, nach und nach an innerer Bedeutung und Geschlossenheit gewinnend, ohne aber Umfang und Personenzahl zu vergrössern.

Ihren Höhepunkt erreichte diese Gattung in der „Serva padrona" von Pergolese, die 1730 zum ersten Mal in Neapel aufgeführt wurde. Dieses Werk bildet einen Markstein in der Geschichte der opera buffa. Auch in ihm ist die Zweizahl der singenden Personen noch beibehalten, aber eine dritte stumme Rolle ist hinzugefügt worden. Dem enormen Erfolg der „Serva padrona," die weit über die Grenzen Neapels und Italiens hinaus Aufsehen erregte und zahlreiche Aufführungen erlebte, ist es offenbar zu verdanken, dass man nun dem Intermezzo überhaupt mehr Beachtung schenkte. Eine natürliche Folge davon war wieder, dass man die engen Schranken brach, den in der „Serva padrona" schon angedeuteten Schritt ganz vollzog und den beiden Personen eine dritte singende zur Seite stellte. Das ermöglichte zu gleicher Zeit eine bedeutendere, geschlossenere Handlung und eine Erweiterung der Ensemblesätze. Das Letztere war sehr wichtig, denn das Intermezzo legte sehr bald Wert auf das Ensemble, das man ja in der opera seria, wo nur ein Duett und höchstens noch ein Terzett vorkommen durfte, entbehrte. Indem man zugleich das Ensemble mit Handlung begleiten liess, ja sehr bald ihre Höhepunkte dorthin verlegte resp. das Ensemble an die lebhaftesten Stellen der Handlung setzte, machte man es zu einem bedeutenden Bestandteil des Intermezzo. Die Neuerung gefiel, man ging auf dem eingeschlagenen Weg weiter, und zu den drei Personen trat allmählich eine vierte und fünfte. Die Ensembles wurden voller und breiter, die Handlung bedeutender und geschlossener, und aus den beiden kaum zusammenhängenden Szenen der ersten Intermezzi wurden zwei, wenn auch zunächst noch kleine Akte.

Aber damit hatte die opera buffa, wie man die Intermezzi nun schon im Gegensatz zur opera seria nannte, einen Umfang und eine Bedeutung gewonnen, die die dem Intermezzo zugewiesenen Grenzen weit überschritt. Aus den ganz nebensächlichen Zwischenspielen waren selbständige kleine Opern geworden, die die Einheit der opera seria zu sprengen drohten und ihrerseits unter der Auseinanderzerrung litten. So war es

eine natürliche Folge, dass man sie ganz von der opera seria trennte und ihnen ein selbständiges Dasein gab. An ihre Stelle trat in der opera seria das Ballet. Damit war der letzte Schritt vollzogen, der Entwicklung der opera buffa volle Freiheit zu geben.

So ungemein beliebt nun auch in kurzer Zeit die opera buffa wurde, so hat sie doch nie die volle Gleichberechtigung neben ihrer Rivalin, der opera seria, erhalten können. In den grossen Theatern, vor allem an den Höfen, blieb immer die opera seria bevorzugt, und der komischen Oper standen auch zu ihren besten Zeiten meist nur Theater zweiten und dritten Ranges zur Verfügung. Nur ausnahmsweise fand sie auch Zutritt zu den grossen Bühnen. Was die opera seria ihr überlegen machte, war übrigens nicht ihr innerer Wert, sondern die besseren Sänger, die die opera seria wegen ihrer grossen Bravour-Arien bevorzugten, die ungeheure Pracht in Szenerie und Ausstattung und vor allem die Ballette. Mit all dem konnte die bescheidenere opera buffa nicht konkurrieren, an eigenem inneren Wert aber war sie jener überlegen.[1]) Was die Komposition anlangt, so war sie nicht schlechter bedient als jene, denn bei weitem die meisten der Komponisten der opera seria haben sich wenigstens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch auf dem Gebiet der opera buffa betätigt, und hier nicht selten mit grösserem Erfolg.[2]) In erster Linie waren es neapolitanische Meister, die sich der neuen Gattung zuwandten, und Neapel ist eigentlich immer die Hochburg der opera buffa geblieben.

Ich vermeide eine Aufzählung auch nur der bedeutenderen Namen, die die Geschichte der opera buffa aufweist. Nur einige wenige seien genannt. Als der Vater der opera buffa wird gemeinhin Nicolo Logroscino († 1763) genannt, der ihr durch Einführung des finale scenico zum ersten Mal, freilich noch in bescheidenen Grenzen, jenen Schmuck verlieh, der weiterhin ihr ureigenstes Besitztum und ihr wertvollster Schatz blieb. Auf seinen Bahnen bewegen sich Baldassare Galuppi (1706—1785), der eine sehr grosse Anzahl komischer Opern schrieb, Pietro

1) Auch der kritische Arteaga meint [a. a. O. II, 408 f. — ich zitiere nach der Forkel'schen Übersetzung] dass die opera buffa doch noch den Vorzug vor jener verdiene. Die Missbräuche der opera seria seien „fast incorrigibel," die komische Oper hingegen zeige doch grössere Wahrheit der Natur und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. — Die Geschichte hat das Urteil gesprochen: Die opera seria ist in ihren erstarrten Formen untergegangen, die opera buffa aber erblühte zu neuem Leben, hielt sich in ihren hervorragendsten Werken noch ein Jahrhundert auf der Bühne, und in der Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sie ihre deutlichen Merkmale hinterlassen.

2) Vgl. E. Naumann: Italien. Tondichter.

Guglielmi (1724—1804), der uns im Zusammenhange dieser Untersuchung besonders interessiert, da auch Goethe von ihm verschiedene komische Opern kannte, ebenso wie Nicolo Piccini (1728—1800), der sich um den Ausbau des Finale sehr verdient machte und Giuseppe Sarti (1729—1802). Aus späterer Zeit seien nur noch die drei bedeutendsten genannt: Pasquale Anfossi (1736—1797), Giovanni Paisiello (1741—1816) und Domenico Cimarosa (1754—1801), in dem die opera buffa ihre Blüte erlebte, und dessen „Matrimonio segreto“ wohl das epochemachendste Werk dieser Art ist.

Aus den wenigen angeführten Zahlen ist ersichtlich, dass die opera buffa noch keinen sehr langen Entwicklungsgang hinter sich hatte, als Goethe mit ihr bekannt wurde. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sie die Gestalt erhalten, die sie nun ohne wesentliche Veränderungen bis zur Wende des Jahrhunderts bewahrte. Diese Gestalt also ist es, die Goethe kennen lernte, und mit ihr müssen wir uns im Folgenden noch ein wenig näher beschäftigen.

Wir werden dabei von einem Eingehen auf das rein Musikalische absehen dürfen. Für Goethe handelt es sich nicht um musiktechnische Fragen, sondern um das Verhältnis von Poesie und Musik, ihn interessiert vor allem die Technik des Librettodichters. Damit ist aber das Musikalische keineswegs ausgeschaltet, denn der Textdichter der opera buffa machte sich — in weit höherem Masse als der deutsche Singspieldichter — zur vornehmsten Aufgabe, dem Komponisten vorzuarbeiten und ihm ein Libretto zu liefern, das eine geeignete gute Grundlage für die Musik gab. Für ihn war die Poesie in weit höherem Masse Dienerin der Musik, als für den Dichter des deutschen Singspiels. — Es wird für unsern Zweck dienlich sein bei der folgenden kurzen Charakteristik der opera buffa auf die Punkte hinzuweisen, in denen sie sich wesentlich von dem Weisse-Hiller'schen Singspiel unterscheidet.

Von Bedeutung für den Inhalt der komischen Oper sind in hohem Masse die Bedingungen gewesen, unter denen sie entstand. Sie sollte ein Gegengewicht gegen den Ernst und die Tragik der opera seria bilden und den Hörern eine anspruchslose leicht-heitere Abwechselung verschaffen. Dazu war zunächst das Parodistische sehr geeignet, und das ist immer ein dankbares Element bei der opera buffa geblieben. Aber je mehr sich die opera buffa von der grossen Oper loslöste, je mehr sie selbständig wurde und an Umfang gewann, um so weniger konnte die Parodie allein ihr als Inhalt genügen. So kam es, dass sich sehr bald ein positiver Inhaltsstoff einstellte, der

geeignet war, das heitere, fröhliche Wesen der opera buffa zu wahren: Die Liebe, und zwar auch sie anfangs in stark karikierter Form, ohne irgendwie in die Tiefe zu gehen. Typisch ist auch hierfür die „Serva padrona," in der innerhalb einer Stunde aus einem eingefleischten Hagestolz ein glücklicher Bräutigam gemacht wird. Die Erotik in der oberflächlichsten oft karikierten Form ist es dann jahrzehntelang gewesen, die der opera buffa ihre Stoffe geliefert hat, und in der komischen Oper der Blütezeit ist die Liebe die Macht, der alle Handelnden in mehr oder weniger tiefgehender Weise ergeben sind. Die Personenverzeichnisse, die sehr selten weniger als 5 und mehr als 7 Personen aufweisen, setzen sich immer aus mindestens 2 Liebespaaren zusammen. Ein meist etwas komisch angehauchter Vater oder ein reicher Alter, gewöhnlich in der Rolle des Bassbuffo, ein dumm-pfiffiger Diener und die verschmitzte Kammerzofe sind die typischen Ergänzungsrollen. Nicht selten sind auch diese in Liebesbande verstrickt, und es ist ein bevorzugtes Thema, dass der verliebte alte Narr von einem feurigen jungen Liebhaber um seine Braut oder sein Mündel, das er selbst heiraten will, geprellt wird. Mütter, wie überhaupt ältere Frauenrollen, sind in der opera buffa ungeheuer seltene Erscheinungen.

So ist eine leichte fröhliche Handlung, die nie eigentlich in die Tiefe geht, dagegen häufig einen stark komischen Anflug hat, immer das Haupterfordernis der opera buffa geblieben. So leicht wie der Boden ist, auf dem die Handlung sich bewegt, ist auch das Band, das sie zusammenhält: Die opera buffa hat stets mehr Wert auf einzelne glückliche Szenen als auf eine korrekt durchgeführte, geschlossene Handlung gelegt. Das starke Betonen des musikalischen Interesses liess das rein Dramatische zurücktreten und nicht selten etwas zu sehr vernachlässigen.

In der äusseren Form ist das Intermezzo und somit auch die opera buffa, wenn auch als ihr ausgesprochener Gegensatz, aus der opera seria hervorgangen. Die Elemente, aus denen sich das Intermezzo bildete, Rezitativ und Arie, waren die beiden Hauptbestandteile der opera seria. Ein gesprochenes Wort existierte von Anfang an nicht, der Dialog wurde stets in der Form des Rezitativs gegeben, wie bei der grossen Oper. Auch die beiden Formen des Rezitativs, das recitativo secco und recitativo obligato hat die komische Oper von der opera seria übernommen. Sie bedient sich des letzteren freilich weit seltener als jene. In manchen, vor allem den früheren komischen Opern, findet es sich überhaupt nicht. Später wird es gebräuchlicher. Meist ist es in der zweiten Hälfte der Oper, vor der Lösung des Knotens, da, wo die Gefühlsspannung am höchsten ist, an-

gewandt. Das ist natürlich, denn das recitativo obligato ist als ein gesteigertes recitativo secco gedacht, und als solches hat es hier seinen gegebenen Platz. Fast immer bildet es den Übergang vom recitativo secco zur Arie. Äusserlich, im Text unterscheidet es sich nicht vom einfachen Rezitativ. Die textliche Grundlage für beide Formen sind freigebaute Verse, die fast immer ungereimt sind. Gelegentlich finden sich Reime am Abschluss einer längeren Periode, immer am Schluss einer Szene, und ebenfalls immer unmittelbar vor einer Arie. Wo die Sprache gehobener wird, namentlich in Monologen, finden sich die Reime zahlreicher, aber immer ohne Zwang und Schema. Dies sind die Stellen, die vom Komponisten gern zum begleiteten Rezitativ verwendet werden.

Das Weisse-Hiller'sche Singspiel kennt beide Formen des Rezitativs nicht. An Stelle des Rezitativs hat es den Prosadialog des Schauspiels. Die Erklärung dieses Grundunterschiedes dieser beiden Operettenformen finden wir in der Verschiedenheit ihrer Entstehungsgeschichte. Das deutsche Singspiel erwuchs nicht wie die opera buffa an den grossen Opernbühnen, sondern am Schauspielhaus. Zur Oper stand es von Anfang an in gar keiner Beziehung. Es sollte keine Oper im kleinen, sondern ein Schauspiel oder eine Posse mit eingelegten Liedern sein. Die Sänger, die man zur Verfügung hatte, waren keine Berufssänger, sondern Schauspieler, an die man keine grossen gesanglichen Anforderungen stellen konnte. — Aber es hat jener Unterschied in der Dialogbehandlung wohl auch noch zugleich seine Begründung in der bei den beiden Nationen verschieden grossen Neigung zum rezitativischen Gesang überhaupt. Reichardt[1]) ist der Meinung, dass die deutsche Sprache an sich nicht so gut zum Rezitativ geeignet sei, wie die italienische, die schon gesprochen viel singender sei, als die deutsche. Es würde zu weit führen, auf diese Frage näher einzugehen. Soviel erscheint als sicher, dass die Abneigung des Deutschen gegen rezitativischen Gesang an Stelle des Dialogs damals ziemlich stark gewesen ist, und dass er den gesprochenen Dialog wenigstens in der komischen Oper immer vorzog. Es ist bezeichnend, dass in fast allen deutschen Partituren italienischer komischer Opern, die ich eingesehen habe, entweder das Rezitativ gar nicht mit enthalten ist, also auch nicht gesungen wurde, oder als Dialog geschrieben ist. Auch Goethe erfuhr, wie wir unten sehen werden,[2]) an seinen eigenen Werken diese Abneigung gegen das gesungene Rezitativ.

1) In seiner kleinen Schrift: „Über die deutsche kom. Oper" und in seinem „Musikalischen Kunstmagazin" Bd. I, 4 S. 161 ff.

2) Vgl. S. 114 ff.

Den zweiten Hauptbestandteil der opera buffa bildet der geschlossene Gesang, den wir für unsere Betrachtung in Solo- und Ensemblegesang scheiden. Auch der Sologesang, also die Arie, ist aus der opera seria entnommen, oder genauer gesagt: ihr in ihrer Weise nachgebildet. Denn die Arie der opera buffa ist nicht den starren Gesetzen der opera seria unterworfen, sondern ihre Formen sind weit freier und mannigfaltiger als jene. Während die opera seria nur die grosse Bravourarie mit streng vorgeschriebenem Aufbau kennt, hat die opera buffa ausser dieser eine ganze Reihe anderer Formen. Die Bravourarie hat sie übernommen und anfangs mit Vorliebe parodierend angewandt. Dann aber hat sie sich von den strengen Formen immer mehr frei gemacht. Sie liess bald das ermüdende da capo fort, die grossen Cadenzen fielen weg, und selbst die Zweiteilung der Arie wurde nicht immer durchgeführt. So lassen sich zur Blütezeit der opera buffa etwa folgende Arien-Formen feststellen: 1. Die Buffo-Arie, entstanden aus der parodierten Bravourarie der opera seria, 2. die aria di mezzo carattere, eine freiere und anspruchslosere Form der grossen Arie, 3. die Arie in Rondoform, die etwa seit 1770 beliebt wurde, 4. die kurze Cavatine und schliesslich sogar liedartige Gesänge. In der Anwendung aller dieser Formen herrschte grösste Freiheit, und eine Modifikation, ein Übergehen von einer Form zur anderen war durchaus gestattet und gebräuchlich. Immer macht sich das Bestreben geltend, Form, Länge und Charakter der Arie so zu wählen, wie es der betreffenden Situation am meisten entspricht. Das war es, was der komischen Oper ihre biegsame Form und ihr gefälliges Leben gegenüber der starren opera seria gab.

Ihrem Inhalte und ihrem Verhältnis zur Handlung nach können die Arien eine verschiedene Bedeutung haben. Sie können monologischen Charakter aufweisen, d. h. Gedanken und Gefühle des Sängers in Form eines Monologs zum Ausdruck bringen. Oder ihr Inhalt kann an eine andere anwesende Person gerichtet sein. Beide Formen der Arie sind also unmittelbar mit dem ganzen Inhalt verwachsen, sie gehen aus ihm hervor, doch mit dem Unterschiede, dass die erste Form nur eine lyrische Erweiterung bildet, die die Handlung nicht fördert, die zweite Form dagegen an Stelle des Dialogs steht und die Handlung weiterbringt. Ausserdem gibt es noch einen dritten Fall, wo der Sänger eine Arie singt, die nicht aus dem Augenblick heraus geschaffen ist, sondern nur an dieser Stelle eingesetzt wird, wo der Sänger sozusagen singt, um zu singen. Diese Art ist viel seltener als die beiden ersten, und es gibt eine

ganze Reihe von komischen Opern, wo sie überhaupt nicht vorkommt.

Auch in der deutschen Operette können wir diese verschiedenen Fälle unterscheiden, nur verschiebt sich hier etwas das numerische Verhältnis der verschiedenen Arten. Die dritte Form der Arie, die des auswendig gelernten und hier nur wieder vorgesungenen Liedes, ist im deutschen Singspiel weit häufiger als in der opera buffa. Dahin gehört vor allem die erzählende Ballade, häufig mit gespensterhaftem Charakter, ein Typus, den die opera buffa nicht kennt.

Was die Form der Arie im deutschen Singspiel anlangt, so ist hier ein wesentlicher Unterschied gegenüber der italienischen komischen Oper zu verzeichnen. Der weitaus grösste Teil aller Sologesangstücke in den Hillerschen Partituren sind keine eigentlichen Arien, sondern Lieder der einfachsten Form und mit den anspruchslosesten Melodien. Schon das sehr mässige Sängermaterial verbot die grosse Arie im italienischen Stil und liess die einfache Liedform als angezeigt erscheinen. Dazu kam, dass die englischen und vor allem französischen Vorbilder auch nur statt der Arien einfache coupletartige Gesänge hatten, die besser in den Rahmen der meist sehr naiv-harmlosen Handlung passten. Immerhin hat Hiller den Versuch gemacht, auch grössere Arien einzuführen, wobei er den italienischen Stil frei umbildete und so ein Mittelding zwischen Arie und Lied schuf.[1] Aber die weitaus grösste Zahl der Gesänge sind Lieder im Volksliedton mit Stropheneinteilung, die auch vom Komponisten als Strophenlieder behandelt, also nicht durchkomponiert wurden. Und diese waren es auch, die in erster Linie den grossen Beifall des Publikums hervorriefen und die sich bald einer solchen Beliebtheit erfreuten, dass man sie überall nachsang.

Was den äusseren Platz der Arie betrifft, so finden wir in der opera buffa volle Freiheit. Am liebsten freilich lässt der Dichter oder Komponist die Arie am Schluss einer Szene singen und dann den Sänger abgehen.[2] Aber wir finden sehr viele Fälle, wo eine Arie mitten in einer Szene steht oder wo sie einen Auftritt beginnt. Dieselbe Freiheit finden wir in dem deutschen Singspiel; freilich ist es hier viel seltener, dass eine Szene mit einer Arie schliesst, sondern meist erscheint die

1) Reichardt wendet sich verschiedentlich gegen die Einführung der Arien im italienischen Stil in dem deutschen Singspiel, weil die deutschen Sänger sie nicht singen könnten.

2) Auch Arteaga (a. a. O. II, 418) verspottet die beliebte Sitte, den Sänger, wenn er seine Arie beendet hat, von der Bühne verschwinden zu lassen.

Arie als Unterbrechung des Prosadialogs, eben als eine Art Einlage.

War in diesen beiden Hauptbestandteilen die opera buffa von der seria abhängig, so war sie in anderer Beziehung sehr selbständig und schöpferisch geworden: im Ensemble. Die opera seria wendete das Ensemble nur mit grösster Sparsamkeit an. In der Regel fand sich in der Oper nur ein Duett, und über den Platz dieses Duetts und seine Sänger galten feste Gesetze. Dabei war es immer rein lyrischer Art, wurde also nicht von Handlung begleitet und förderte diese nicht. Hier hat nun die opera buffa einen ganz anderen Reichtum aufzuweisen. Bei ihr, die von lebhaft bewegter, fröhlich-leichter Handlung übersprudelte, war es gegeben, dass in den bewegten Ensembleszenen auch der Ensemblegesang herrschte, und so finden wir denn in der komischen Oper reiche Ensembles verschiedenster Zusammenstellung, so wie es die Handlung ermöglicht und fordert. Über die Zahl der Ensembles der verschiedenen Arten lässt sich nichts allgemeines sagen; hier herrscht absolute Freiheit, und wir finden Duette, Terzette, Quartette usw. bis Septette in beliebiger Anzahl. Zu scheiden ist hier zwischen den gewöhnlichen Ensemblegesängen mit einheitlich geschlossenem Charakter, wie sie innerhalb der Akte und Auftritte vorkommen, und den Finali, die dieses geschlossenen Charakters entbehren und sich aus mehreren Stücken zusammensetzen. Von den Letzteren werden wir nachher noch besonders sprechen.

Wie schon erwähnt, ist die Stellung der Ensemblesätze absolut frei. Sie gehen ganz und gar aus der Handlung hervor, sind mit ihr fest verwachsen und tragen selbst starkes dramatisches Leben. Ihre Stellung innerhalb der Szenen ist ebenso frei und mannigfaltig, wie die der Arien, wenn auch naturgemäss hier die Neigung, sie an den Schluss eines Auftrittes zu stellen und diesem dadurch einen wirksamen Abschluss zu geben, im allgemeinen zu beobachten ist. Weitaus die grösste Zahl der Ensembles zeigt einen ganz bestimmten Aufbau. Beim Duett z. B. beginnt mit einer kleinen Solopartie von etwa 4 bis 8 Versen die erste Stimme, der, wenn sie geendet hat, die zweite Stimme in ähnlicher Weise antwortet. Dann nimmt die erste Stimme den Gesang wieder auf, die zweite fällt, ehe sie geendet, ein, und nun bildet sich aus dem anfänglichen Wechselgesang nach und nach ein immer geschlossenerer Zwiegesang heraus. Hier muss, um diese Form zu ermöglichen, der Dichter in seinem Libretto vorarbeiten, und tatsächlich können wir auch in den Librettis fast überall deutlich diese Form erkennen. Zum Schluss des Duetts, wo beide Sänger zu gleicher Zeit

singen, finden wir entweder, wenn es der Sinn ermöglicht, denselben Text für beide, oder was häufiger ist, Parallelverse mit ähnlichem, wenn auch entgegengesetztem Sinn, gleichem Rhythmus und gleichen Reimen. — Was wir hier eben an dem Duett genauer analysiert haben, können wir auch bei jedem Terzett, Quartett usw. beobachten. Es ist das Prinzip der Steigerung durch Konzentration, das, an sich ein Grundprinzip der Musik, von den Italienern hier immer mit grosser Sorgfalt angewendet wird.

Auch das Weisse-Hiller'sche Singspiel kennt das Ensemble in verschiedener Zusammensetzung, wenn auch Duette bei weitem häufiger sind als Terzette und Quartette oder gar Quintette, die sehr selten sind. Aber ihre Form ist eine andere. Auch hier ist, wie bei dem Sologesang, die textliche Grundlage meist das Strophenlied, nur mit dem Unterschied von jenem, dass hier die einzelnen Strophen verschiedenen Personen in den Mund gelegt werden. Aber es bleibt im wesentlichen beim Wechselgesang, der Dichter gibt dem Komponisten keine Gelegenheit, beide Personen in einem nach italienischer Weise gearbeiteten Duett gleichzeitig singen zu lassen. Nur zum Schluss singen beide, oft als eine Art Refrain, ein paar Verse, auch wohl eine ganze Strophe, gemeinsam.

Eine ganz besondere Art der Ensembles bilden in der italienischen komischen Oper die Introduzioni und vor allem die Finali. Die opera buffa wird immer mit einer solchen Introduktion eingeleitet, und jeder Akt schliesst mit einem Finale. Die Introduktion ist in der Regel ein lebhafter Ensemblesatz mit zunehmender Stimmenzahl, oft mit nur einer Stimme beginnend, zu der sich dann nach und nach andere Stimmen gesellen, sodass das Ganze in einem vollen Ensemble ausklingt. Der Gesang ist hier immer mit lebhafter Handlung begleitet, und die Introduktion führt uns meist sofort medias in res. Diese typische Form der Introduzione finden wir in jeder komischen Oper wieder.

Der Hauptschmuck und das charakteristischste Eigentum der opera buffa ist das Finale. Es ist das nicht eine, sondern eine ganze Reihe lebhaft bewegter Szenen, die den Schluss des Aktes bilden und den Höhepunkt der Handlung in sich schliessen. Auch hier ist das Prinzip der Steigerung stets durchgeführt. Der Librettist sorgt dafür, dass beim Beginn des Finale zunächst nur wenig Personen auf der Bühne sind und am Gesang teilnehmen. Nach und nach kommen die andern Personen hinzu, die Handlung wird lebhafter, das Ensemble voller, und zum Schluss müssen möglichst alle Personen sich auf der Bühne eingestellt haben und zu einem möglichst vielstimmigen Chor bei-

tragen. Diese Finali bilden in jeder Beziehung die Höhepunkte der Oper, und auf ihre reiche Ausstattung wird vom Librettisten und Komponisten der grösste Wert gelegt. — Es gibt keine bessere Schilderung eines solchen Finale als das Rezept, das Mozarts Librettist da Ponte zu seiner Herstellung gibt. Ich lasse es hier folgen:[1])

„Das Finale, welches übrigens aufs innigste mit dem Übrigen verknüpft sein muss, ist eine Art Lustspielchen oder Schauspielchen für sich und erfordert eine neue Verwickelung und ein neues Interesse. In ihm erglänzt der Geist des Kapellmeisters, das Können der Sänger, der grösste Effekt der Handlung. Das Rezitativ ist hier ausgeschlossen,[2]) alles wird hier gesungen und es muss sich hier jede Art des Gesanges finden: Adagio, Allegro, Andante, das Liebliche, das Harmonische, das Rauschende, das sehr Rauschende und das Überrauschende, mit welchem dieses Finale fast immer schliesst, was in technischer Sprache die Chiusa oder Stretta heisst, in welchem die Wirkung des Dramas sich hebt, weshalb im allgemeinen nicht eine Stretta, sondern vielmehr deren hundert in dem Gehirn des Poeten leben sollten, der den Text dazu zu liefern hat. In diesem Finale müssen durch die Handlung selbst alle Darsteller auf den Brettern erscheinen, und wenn es dreihundert wären, allein, zu zwei, drei, sechs, zehn, zu sechzig, um dort Solo, Duetten, Terzetten, Sextetten und zu sechzig zu singen. Und wenn die Entwickelung des Dramas es nicht zulässt, muss der Poet den Weg finden, es möglich zu machen, trotz Kritik, Vernunft und aller Aristoteles' der Welt."

Es ist, als spiegele sich in dieser lebhaften, durch komische Übertreibungen gewürzten Schilderung das heitere Leben eines solchen Finale selbst wieder.

Noch ein Wort über das Metrische in den Gesängen. Das Bestreben des Dichters, dem Musiker einen guten Text zu liefern, spricht sich auch in der Wahl und Behandlung der Versmasse aus.

„Ich weis auch dass die Italiäner niemals vom eingeleiteten fliesenden Rhytmus abweichen und dass vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben"

schreibt Goethe an Kayser,[3]) und das ist tatsächlich charakteristisch für die Behandlung des Metrums bei den Italienern. Die in den Arien angewandten Versmasse werden ohne Mischung und stets mit grosser Sorgfalt durchgeführt. Wo die Arien länger und zweiteilig sind, wird auch wohl dem Versmass des ersten Teiles im zweiten Teil ein anderes entgegengesetzt, meist in der Weise, dass, wenn das erste ein fallendes ist, als zweites ein steigendes

1) Ich entnehme es aus der Schrift von K. M. Klob: Btrge. z. Geschichte der deutschen kom. Oper. Berlin 1903.

2) Mit „Rezitativ" schlechthin meint da Ponte hier offenbar nicht das begleitete Rezitativ, sondern das recitativo secco. Das begleitete Rezitativ findet sich jedenfalls in den Finali der Blütezeit, so bei Anfossi, Paisiello, Cimarosa u. a. öfter.

3) 23. Januar 1786.

gesetzt wird und umgekehrt. Vor allem aber herrscht immer absolute Gleichmässigkeit. Eine Gliederung in Strophen ist nur ganz selten angewandt, und auch wo sie sich findet nicht rhythmisch markiert. Dadurch erhalten die Gesänge, wenn sie gelesen werden, leicht etwas Leierndes, Eintöniges. Aber sie waren ja auch nicht zum Lesen, und so konnte der Dichter — und musste er im Interesse des Komponisten — auf alle rhythmischen Motive verzichten.

In den längeren Ensembles und vor allem den Finales gelten über die strenge Durchführung des gewählten Versmasses dieselben Gesetze. Aber die Länge dieser Sätze liess eine Gliederung auch in metrischer Beziehung als wünschenswert erscheinen, die den durch die einzelnen Stadien der Handlung, durch das Hinzutreten einer neuen Person oder durch Eintritt eines neuen Motivs gegebenen Einschnitten entsprach, so wie auch der Komponist an solchen Stellen Rhythmus, Tempo und Tonart wechselt. So setzt sich oft ein langes Finale aus 6 bis 10 einzelnen Abschnitten zusammen, die auch metrisch abgesetzt sind. —

Die vorkommenden Versmasse sind die einfachsten und beschränken sich mit ganz wenigen Ausnahmen auf folgende 4 Arten:

a) x́ x | x́ x | x x | x́ (x)
b) x x́ | x x́ | x x́ | (x)
c) x́ x x | x́ x x | x́ x x | x́ (x)
d) x | x́ x x | x́ (x)

Unter diesen geniesst das trochäische einen besonders grossen Vorzug. Statt der einen Senkung bei klingendem Ausgang können überall auch zwei Senkungen stehen, wozu die leichten gleitenden Endungen des Italienischen oft Gelegenheit geben. Gelegentlich finden wir solche Fälle gehäuft, wo dann offenbar eine gewisse leichte, graziöse, oft humorvolle Wirkung beabsichtigt ist. —

Diese kurze Charakteristik der opera buffa möge hier genügen. Wir werden im Verlauf der Untersuchung Gelegenheit haben diese mehr allgemein gehaltenen Bemerkungen in einzelnen Punkten noch zu vertiefen.

Kap. II.

Goethes Bekanntschaft mit der opera buffa und sein Urteil über sie.

Wann Goethe zum ersten Mal eine italienische komische Oper hörte, lässt sich nicht feststellen. Da die Blüte der opera buffa erst in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts beginnt und man erst damals in Deutschland anfing, italienische komische Opern in Übersetzungen aufzuführen, ist es wohl möglich, dass Goethe vor dem Jahre 1775, also vor Abfassung seiner ersten Singspiele, die Bekanntschaft der opera buffa noch nicht gemacht hatte. Soviel steht indessen fest, dass, auch wenn er die eine oder andere italienische komische Oper vor dieser Zeit gehört haben sollte, sie doch keinen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hat. In seinen Briefen hören wir nichts davon. Sein Interesse war jetzt noch allein auf das durch Weisse und Hiller ins Leben gerufene deutsche Singspiel und die französische Operette gerichtet, was auch die Gestalt der ersten Singspiele, in denen noch keinerlei italienische Einflüsse zu bemerken sind, beweist.

Offenbar hat Goethe die ersten italienischen Opern durch die Aufführungen des herzoglichen Liebhabertheaters in Weimar kennen gelernt. Aber die Nachrichten, die wir darüber haben, sind sehr spärlich und unsicher. Nach C. A. H. Burkhardt[1]) wurde am Liebhabertheater aufgeführt: Am 16. Sept. 1776 „die heimliche Heirat" („Il matrimonio segreto") von Domenico Cimarosa, am 19. Februar 1778 der „Barbier von Seviglia" von Paisiello, der am 9. März wiederholt wurde, und im April 1778, sowie am 26. Juni und 25. Oktober 1780 „Robert und Kalliste" von Pietro Guglielmi.

1) „Goethes Werke auf der Weimarer Bühne" G.—Jb. IV S. 107—126.

Aber diese Angaben erweisen sich als unsicher, z. T. als geradezu falsch. Was die erste der genannten Opern betrifft, so muss hier ein Irrtum vorliegen. Nach übereinstimmendem Bericht von Fétis,[1]) Eitner und Istel[2]) ist der „Matrimonio segreto“, dieses epochemachende bedeutendste Werk Cimarosas, erst 1792 in Wien geschrieben und dort zum ersten Mal aufgeführt worden. Diese durch Einzelheiten gestützten übereinstimmenden Angaben[3]) lassen einen Zweifel an ihrer Zuverlässigkeit nicht zu. Andrerseits aber sagt Burkhardt selbst,[4]) dass seine Quellen „unsicher“ seien. Wenn wir ferner in Erwägung ziehen, dass Goethe während der ganzen Zeit, wo sein Interesse der opera buffa so lebhaft zugewandt war, in den Jahren 1784 bis 1788, kein einziges Mal diese bedeutende Oper erwähnt, dagegen später, nachdem er sie inzwischen kennen gelernt hat, in der „Italienischen Reise“ [5]) sie als Muster hinstellt, wenn wir schliesslich noch berücksichtigen, dass es auffallen müsste, wenn diese Oper, wenn sie schon bekannt und einstudiert war, nur einmal am Liebhabertheater aufgeführt sein sollte, kann ein Zweifel nicht mehr bestehen, dass die Quelle, aus der Burkhardt geschöpft hat, falsch berichtet. Die Oper wurde nachweislich am 3. Dezember 1796 zum ersten Mal am Weimarer Theater aufgeführt. Es steht demnach fest, dass Goethe diese bedeutende Oper noch nicht kannte, als er seine ersten Singspiele umarbeitete.

Auch die Angabe über die Aufführung des „Barbier von Seviglia“ erscheint wenigstens als unsicher. Nach Eitner erschien die Oper erst 1780 in Petersburg, wo Paisiello von 1776—1784 lebte. Aber da die andern Quellen kein Entstehungsjahr nennen und es nur feststeht, dass Paisiello die Oper in Petersburg schrieb, ist jene Angabe nicht mit Sicherheit als falsch zu bezeichnen, wennschon sie durch Eitners entgegenstehende Angabe und andrerseits die auffallend kurze Frist, die zwischen dem frühsten Termin, an dem die Oper in Petersburg erscheinen konnte — Paisiello reiste im Sommer 1776 nach Petersburg und schrieb erst dort die Oper! — und dem 19. Februar 1778, an welchem Tage sie schon in Weimar aufgeführt sein soll, liegt, verdächtig wird.

---

1) a. a. O. II S. 304.
3) a. a. O. S. 13.
3) Der Erfolg der ersten Aufführung war so gross, dass die Oper auf Wunsch des Kaisers noch an demselben Abend wiederholt wurde.
4) a. a. O. S. 111.
5) Bericht über den November 1787 (Weim. Ausg. Bd. 32 S. 143).

Bei „Robert und Kalliste“ von Guglielmi ist zu bemerken, dass weder Fétis noch Eitner diesen Titel kennen. Es ist aber leicht möglich, dass wir die Oper heute unter einem andern Namen kennen, da derartige Namensänderungen, vor allem bei Übersetzungen, sehr an der Tagesordnung waren.

Auf seiner Schweizer Reise hörte Goethe in Strassburg die komische Oper „L'Infante de Zamora“ von Paisiello, deren Musik er in einem Brief an Frau von Stein vom 25. Sept. 1779 „ganz trefflich“ nennt. Hier haben wir die erste briefliche Äusserung Goethes über eine italienische Oper, die uns erhalten ist.

Dies ist alles, was sich über Goethes Bekanntschaft mit der opera buffa bis Ende des Jahres 1783 feststellen lässt. Bis zu diesem Jahr scheint also die Zahl der von ihm gehörten italienischen Opern noch sehr klein gewesen zu sein, und der Eindruck, den er von ihnen empfing, war offenbar nicht nachhaltig.

In den nun folgenden Jahren hatte Goethe reichlichere Gelegenheit, italienische komische Opern zu hören, wenn auch freilich immer nur in Übersetzungen, und vermutlich oft mehr oder weniger bearbeitet. Ende des Jahres 1783 zog in Weimar die Bellomo'sche Theatergesellschaft ein und eröffnete am 3. Januar 1784 ihren Spielplan mit den „Eingebildeten Philosophen“ („I filosofi immaginari“) von Paisiello. Leider ist über den Spielplan der Bellomo'schen Truppe sehr wenig bekannt. Nur einzelne Aufführungen lassen sich aus Theaterkalendern, Briefen u. dergl. mit Sicherheit feststellen.

Am 16. Oktober 1784 wurde[1]) „Robert und Kalliste“ aufgeführt, am 17. Febr. 1785 „Die Eifersucht auf der Probe“ („Il Geloso in Cimento“) von Pasquale Anfossi, am 31. Mai 1785 der „Barbier von Seviglia“ von Paisiello und[2]) im Lauf des Jahres 1785 die „Infantin von Zamora“ von Paisiello, die Goethe ja schon von Strassburg her kannte und schätzte.

Das ist alles, was sich mit Sicherheit bis zum Herbst 1786 ermitteln lässt, und nur bis zu dieser Zeit interessieren uns die Aufführungen in diesem Zusammenhange. Wir können aber mit Sicherheit annehmen, dass Goethe hier eine grosse Anzahl italienischer Opern gehört hat, denn alle Mitteilungen über die Bellomo'sche Truppe stimmen darin überein, dass ihr

---

1) Nach Pasqué.
2) Nach O. Reichards Theaterkalender.

Spielplan zum grossen Teil aus italienischen Opern bestanden habe.[1])

Wichtiger aber als diese objektiven Feststellungen sind uns die Zeugnisse, die wir von Goethe selbst über seine Bekanntschaft mit der opera buffa in dieser Zeit und über den Eindruck, den die Werke auf ihn machten, haben. Dass Goethe eifrig die Aufführungen italienischer Opern durch Bellomo besuchte und welches besondere Interesse er ihnen bald entgegenbrachte, sehen wir aus einem Brief an Kayser vom 28. Juni 1784.[2]) Es heisst da:

„Dass Sie die muntre Oper lieben und sich nach Arbeit sehnen, freut mich beydes recht sehr. Ich bin immer für die Opera buffa der Italiäner und wünschte wohl einmal mit Ihnen ein Werckgen dieser Art zu Stande zu bringen. — Sobald ich nach Hause komme, werde ich Ihnen meine Gedancken weitläufiger schreiben. . . . . . Ich habe seit letztem Winter ein Duzzend der Besten Produktionen dieser Gattung von einer zwar mittelmäsigen Truppe gehört. Ich habe mir mancherley dabey gedacht und recht gewünscht, dass Sie in dieses Fach einzugehen Lust und Muth hätten. Leben Bewegung mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschafften finden da ihren Schauplatz. Besonders erfreut mich die Delikatesse und Grazie, womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irrdischen Natur des Dichters schwebt . . .“

Das ist die erste Äusserung, die Goethe über die von der Bellomo'schen Truppe gehörten italienischen komischen Opern macht, aber sie zeigt klar, welche Anregungen ihm diese kleinen in ihrer Art reizenden Werke gegeben hatten und welches aufmerksame Interesse er ihnen sofort entgegenbrachte. Welches die Titel dieser „ein Dutzend“ Opern sind, ist leider nicht festzustellen; nur die „Filosofi immaginari“, welche die Eröffnungsvorstellung bildeten, dürfen wir so gut wie sicher unter ihre Zahl rechnen. Jedenfalls kannte Goethe die Oper am 5. Mai 1786.[3])

In Eisenach hörte Goethe am 26. Juni 1784 — also zwei Tage vor dem eben angeführten Brief an Kayser — die „Buona

---

1) Der Herzog Karl August schreibt am 15. Januar 1784 darüber an Knebel: „Die Gesellschaft ist nicht ausnehmend gut, doch hat sie das Glück, ziemlich gute Stimmen zu besitzen und sehr guten Geschmack in Auswahl der komischen Opern zu haben. Sie spielen meistens italienische Musik, deren Schönheit die Güte des Spiels und der Übersetzung ersetzt.“ — Vgl. auch O. Reichards Theaterkalender und Riemer: Mitteilungen über Goethe I, 177 f.

2) Der Brief ist aus Eisenach.

3) Vgl. an Kayser 5. Mai 1786. Goethe schreibt hier zwar „Filosofi ignoranti“, meint aber ohne Frage die genannte Oper, denn er bezeichnet als Verfasser der „Filo. igno.“, ohne seinen Namen zu nennen, den des „Re Teodoro“ — also Paisiello, den Komponisten der „Filo. immaginari.“

figliuola" („La Cecchina ossia la b. f.") von Nicolo Piccini.[1]) Er berichtet darüber am folgenden Tage an Frau von Stein:

„..... Dass gestern die Buona figlioula (sic!) gespielt worden, dass ich mit viel Vergnügen mein Favorit Duett La baronessa amabile gehört habe und der Hoffnung lebe, es an deiner Seite zu hören."

Aus diesen Worten geht hervor, dass ihm diese Oper schon vorher bekannt war; vielleicht hatte er sie von Bellomo gehört.

Während seines Aufenthalts in Braunschweig im August desselben Jahres hörte er, wie er am 29. an Frau von Stein berichtet, die Salieri'sche Oper „La scuola dei gelosi", die ihm sehr gut gefiel. Interessant ist, was er darüber schreibt:

„L'Opera d'hier etoit charmant, et bien executé, c'etoit la Scuola de Gelosi, Musique de Salieri, opera favori du public, et le public a raison. Il y a une richesse, une varieté etonnantes, et le tout est traité avec un gout tres delicat. Mon coeur t'appelloit a chaque air, surtout au finales et au quintets qui sont admirables. Je t'enverrai le Texte, il t'amusera peutetre, quoique ce ne soit que le scelete d'un tres beau corps."

Dass es gerade die Ensemblesätze und vor allem die Finali sind, die Eindruck auf ihn machen, ist für unsere Untersuchung von Interesse, ebenso, dass er den Text „nur das Skelett eines sehr schönen Körpers" nennt. In diesem zweiten Ausspruch streift er zum ersten Mal einen Gedanken, der bei der Umarbeitung von grosser Bedeutung werden sollte.

Hier in Braunschweig hat Goethe aber noch mehr komische Opern gehört als diese. An Kayser schreibt er in einem Brief, der nicht datiert ist, aber im Herbst dieses Jahres geschrieben sein muss:

„In Braunschweig habe ich einige sehr schöne Operetten gehört und hoffe auch Partituren derselben zu erhalten. Sobald ich ankomme, will ich sie Ihnen zuschicken und vielleicht kann ich auch die Oper „Tra due littiganti" (sic!) verschaffen."

Dieser Oper, mit vollem Titel „Tra due litigandi il terzo gode", von Goethe meist einfach „die Litiganti" genannt, deren Komponist Giuseppe Sarti ist,[2]) scheint er ein besonderes Interesse entgegengebracht zu haben. Er erwähnt sie Kayser gegenüber noch des öfteren. Offenbar sind aber seine Bemühungen, sich die Partitur zu verschaffen, erfolglos geblieben.

---

1) Text von Goldoni; vgl. Scherillo a. a. O. S. 149.

2) Die Weimarer Ausgabe nennt in den Anmerkungen zu diesem Brief und in dem Register des 8. Bandes der Briefe als Verfasser dieser Oper den Komponisten Giamb. Lorenzi, ebenso Burkhardt und Cart. Aber diese Angabe erweist sich als falsch. Denn nicht nur kennen Fétis und Eitner einen Lorenzi überhaupt nicht als Komponisten, sondern sie führen die Oper unter denen des Giuseppe Sarti auf. Noch beweisender ist aber das in Goethes Bibliothek enthaltene aus Italien stammende Text-

Es ist hier zu bemerken, dass das Interesse, das Goethe durch die bisher gehörten italienischen komischen Opern an dieser Gattung gewonnen hatte, schon so gross war, dass er, wie aus der Fortsetzung des eben angezogenen undatierten Briefes an Kayser hervorgeht, unter diesem Eindruck „angefangen hatte, eine kleine Operette zu schreiben, um einen deutschen Komponisten der italiänischen Manier näher zu bringen." Es ist dies die Operette „Scherz, List und Rache", die also als erste Frucht seiner Bekanntschaft mit der opera buffa anzusehen ist.

Am 25. April 1785 erwähnt er, in einem Brief an Kayser, zum ersten Mal die komische Oper „Il Re Teodoro" als die neuste Oper von Paisiello; er hofft ihm die Partitur schicken zu können. Die Oper, mit vollem Titel „Il re Teodoro in Venezia", erschien 1784 in Wien und ist eine der bedeutendsten Paisiellos. Der Text ist vom Abbate Casti.[1]) Ob Goethe die Oper damals schon selbst gehört oder nur von ihr hatte reden hören, ist nicht festzustellen. Jedenfalls lernte er sie wenigstens am Klavier spätestens im Juni desselben Jahres noch kennen, denn am 20. Juni 1785 schreibt er an Kayser:

„Den Re Theodoro (sic!) haben wir, er ist über allen Ausdruck schön."

Dass Goethe auch dieser Oper ein grosses Interesse entgegenbrachte, ist für unsere weitere Untersuchung von Bedeutung. Die Herzogin Anna Amalia hat ihm, wie er Mitte November an Frau von Stein schreibt, die Partitur geschenkt, die er dann an Kayser geschickt hat. Am 23. November schreibt er an Frau von Stein:

„Heut Abend muss ich in's Conzert, denn es wird ein Chor aus dem Re Teodoro wiederhohlt."

Anderthalb Jahre später, am 5. Mai 1786, erwähnt er noch einmal in einem Briefe an Kayser diese Oper als dadurch besonders glücklich, dass bei ihr der 3. Akt nicht, wie sonst oft in der italienischen komischen Oper, an einem „völligen Diskredit" leide.

Im November 1785 hat Bellomo offenbar „Die Lügnerin aus Liebe" von Salieri aufgeführt. Goethe spricht in einem Brief an Frau von Stein (5. November 1785) davon und nennt

---

buch der Oper, das als Komponisten Giuseppe Sarti nennt. — Wie jener Irrtum zu erklären ist, vermag ich nicht zu sagen. Nach Scherillo (a. a. O. S. 217 ff.) ist Lorenzi der Textdichter einer komischen Oper „Fra'i due litiganti il terzo gode." Aber die von Scherillo gegebene Inhaltsangabe zeigt, dass wir es hier mit einer ganz anderen Oper zu tun haben. —

1) Vgl. Arteaga a. a. O. II, 419; vgl. auch S. 101.

die Operette „artig“. Am 15. Dezember desselben Jahres hörte er, aus Jena zurückkehrend, die Oper „Il geloso in Cimento“ von Anfossi, die er schon kennt und „eine gute Musik“ nennt.[1]) Am 16. März des folgenden Jahres wohnte er wieder einer Aufführung der „Infantin von Zamora“ bei.[2]) Offenbar hat Goethe auch in dieser Zeit die in Wien 1785 zuerst aufgeführte Oper „La grotta di Trofonio“ von Salieri gehört. Jedenfalls besass er das Textbuch[3]) und liess sich aus Wien die Partitur kommen, um sie an Kayser zu schicken.[4])

Durch all diese Aufführungen war Goethes Interesse für die opera buffa sehr rege geworden. Er selbst wurde durch sie, wie wir oben schon sahen, zu seiner Operette „Scherz, List und Rache“ angeregt, und seine neue Operette „Die ungleichen Hausgenossen“ begann er in derselben Absicht, mit Kayser zusammen solche Werke nach italienischem Muster auf die deutsche Bühne zu bringen. Wir sehen also, wie Goethe zu derselben Zeit, wo er die eigentliche Bekanntschaft mit der opera buffa macht, ihr auch sofort lebhafte Beachtung schenkt. Daraus können wir schliessen, mit welchem besonderen Interesse er, als er nun den Boden Italiens betrat, den Aufführungen dieser Werke in ihrer Heimat und in ihrer Sprache entgegensah. Es ist hier bemerkenswert und nicht ohne eine gewisse Befriedigung zu sehen, wie Goethe in der Zeit seines italienischen Aufenthaltes sich in demselben Masse an der opera buffa entzückt, wie ihn die opera seria in ihrer hohlen, unnatürlichen Überlebtheit langweilt und abstösst.

Leider haben wir nun von Goethe selbst sehr wenig bestimmte Angaben über die in Italien von ihm gehörten Opern. Er spricht in seinen Briefen und Tagebüchern meist nur von der „komischen Oper“ ganz allgemein, ohne bestimmte Titel zu nennen. Zum Glück haben wir aber noch eine andere Quelle, aus der wir sicheres über seinen Opernbesnch erfahren können. In Goethes Handbibliothek im Goethe-National-Museum zu Weimar befindet sich eine Anzahl von Textbüchern zu italienischen Opern, die er meist in Rom gehört hat. Es sind im ganzen 25 Textbücher, von denen 1 zu einer Pantomime, 7 zu ernsten und 17 zu komischen Opern gehören. Schon aus dem numerischen Verhältnis ergibt sich, wieviel mehr ihn die opera buffa anlockte, als die seria. Bei weitem die meisten der komischen Opern

1) Vgl. an Frau von Stein 14. Dezember 1785.
2) Vgl. an Frau von Stein 16. März 1786.
3) Vgl. an Seidel 2. Sept. 1786. — Der Text ist, wie der des „Re Teodoro“, von Casti (vgl. Arteaga II, 419).
4) Vgl. an Seidel 13. August und 2. Sept. 1786.

hörte Goethe in Rom und zwar in dem Teatro della Valle, einem kleinen aber offenbar mit guten Buffosängern besetzten Operntheater. Hier war es, wo die „deutsche Künstlerbank“, von der er in der „Italienischen Reise“[1]) erzählt, ihr Heim hatte, und hier war auch er ein vertrauter Gast. Wie freundschaftlich Goethes Verhältnis zu den Sängern war, lehrt die Lektüre der „Italienischen Reise.“ Ich vermute, dass Goethe in seiner „Claudine“ sogar einem der Sänger dieses Theaters ein Denkmal gesetzt hat. Ein junger Castrat, der die Rolle der „prima donna“ mit allgemeinem grössten Beifall bekleidete und der Liebling und Verzug des römischen Publikums und nicht minder der deutschen Künstlerbank war, hat auch nachweislich Goethes grossen Beifall erworben. Von dem Dichter selbst hören wir zwar nichts darüber, was uns aber bei der grossen Spärlichkeit seiner Mitteilungen persönlicher Art aus Italien nicht zu wundern braucht. Dass er ihn aber sehr hoch schätzte, beweist u. a. die Tatsache, dass die Herzogin Anna Amalia und Fräulein von Göchhausen, als sie im Oktober 1788 das Theater besuchten, von Goethe schon vorher über den jungen Sänger soviel gehört hatten, dass Fräulein von Göchhausen sich in Rom gleich bei Bury nach ihm erkundigte.[2]) Der junge Castrat hiess Rugantino Caparolini, wurde aber allgemein nur Rugantino genannt. Da Goethe in seiner „Claudine,“ wie aus dem Manuskript ersichtlich ist, erst während der Umarbeitung die Namensänderung Crugantino in Rugantino vollzog, liegt die Annahme sehr nahe, dass er den Namen nach jenem Sänger änderte.[3])

Es ist auffallend, dass die ersten Eindrücke, die Goethe von dem italienischen Theater und auch von der opera buffa hatte, keine besonders günstigen gewesen sind. Was die opera seria anlangt, ist sein Urteil auch mit der Zeit nicht besser geworden. Anders ist es mit der komischen Oper, an der er nach und nach immer mehr Freude gewinnt. Ohne Zweifel hat sich der Dichter anfangs über die Zustände in den italienischen Theatern, über das unerhört ungenierte und störende Benehmen des Publikums und den damit zusammenhängenden Mangel an Eifer und Interesse seitens der Sänger nicht hinwegsetzen können, Zustände, über die jeder Fremde sich empören

1) Bericht. September 1787 (Weim. Ausg. Bd. 32. S. 100).

2) Vgl. Bury an Goethe 17. Oktober 1788.

3) Über die Operntheater Roms, speziell das Theater della Valle und Goethes Leben in Rom vgl. Haarhaus a. a. O. II, 110 ff. Vogel a. a. O. 269 ff. Grävenitz: Deutsche in Rom S. 254. Harnack a. a. O. S. 67, und Moritz a. a. O. 165, 211 ff, 137 f.

musste. Und wenn es den Anschein hat, als ob er zunächst von der komischen Oper in Italien, von der er gewiss viel erwartet hatte, enttäuscht gewesen ist, so dürfen wir wohl annehmen, dass diese Enttäuschung nicht durch die Werke selbst, sondern durch ihre Aufführungen veranlasst wurde.

Die erste komische Oper auf italienischem Boden hörte Goethe in Vicenza am 19. September 1786. Aus seinen Angaben darüber ist aber nicht zu ersehen, wie der Titel und der Verfasser der Oper hiess. Ubrigens gefiel sie ihm auch nicht besonders.

Aus Venedig berichtet er über eine am 2. Oktober im Theater zu S. Moisè gehörte Oper, ohne sie zu nennen.[1]) Auch sie hat ihm nicht sonderlich gefallen. Ich vermute, dass diese Oper „Le donne fanatiche“ von Giuseppe Gazzaniga ist.[2]) Das Textbuch zu dieser Oper, und zwar zu einer Aufführung, die im „Herbst 1786 im Teatro di S. Moisè“ zu Venedig stattfand, ist in Goethes Sammlung italienischer Operntexte vorhanden. Diese Oper hat also Goethe mit Sicherheit gehört, und es ist nicht anzunehmen, dass er in den 14 Tagen seines Aufenthaltes in Venedig verschiedene komische Opern in S. Moisè gehört hat, da auch dies Theater den Brauch aller italienischer Opernbühnen teilte, ein und dieselbe Oper längere Zeit nacheinander ohne Abwechselung aufzuführen. Ausserdem spricht Goethe von „den zwei Weibern,“ und das würde für die „Donne fanatiche“ wo zwei Schwestern im Mittelpunkt der Handlung stehen, passen. Auch dass Goethe von einem Ballett spricht, stimmt mit dem Libretto überein, das auch ein solches enthält.[3])

Auch in Rom hat dem Dichter anfangs die opera buffa nicht sonderlich gefallen. Noch am 13. Januar 1787 schreibt er an Kayser:

> „Das Lyrische Theater erfreut mich wenig hier . . . . . . alles lahm und langweilig.“

Derartige Urteile finden sich noch verschiedentlich in dieser Zeit. Es hat aber durchaus den Anschein, als ob es nicht die Werke selbst sind, die ihn enttäuschen, sondern die Wiedergabe an den Theatern. Denn das Interesse für die Form der opera buffa ist nach wie vor ein sehr hohes. Seine Pläne mit Kayser in dieser Richtung gehen immer weiter, und als er die Halsbandgeschichte des Kardinal Rohan kennen lernt, ist sein erster Ge-

---

1) Tagebuch 3. Oktober 1786.

2) Der Text ist von Bertati, dem Verfasser des Textes zum „Matrimonio segreto“, den Goethe in der „J. R.“ (Bericht: November) lobt, ohne den Verfasser zu kennen (Weim. Ausg. Bd. 32, 143).

3) Über Venedigs Operntheater vgl. Haarhaus a. a. O. S. 139 f.

danke, den Stoff zu einer opera buffa zu benutzen.[1]) Und ebenso deutlich wird sein unvermindertes Interesse an der Oper dadurch bewiesen, dass er sich das 1783 und 1785 in 2 Bänden erschienene Werk von Stefan Arteaga: „Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano“ verschafft und studiert, um zu sehen, ob er daraus „etwas profitieren“ kann.[2]) — Arteagas Buch ist ein höchst geistreiches und für seine Zeit sehr bedeutendes Werk. Es kommt dem Verfasser weniger auf eine erschöpfende Materialsammlung an, als auf Behandlung prinzipieller Fragen, wobei er ungemein interessante Darlegungen gibt, die zwar oft anzufechten, aber immer sehr anregend sind. Goethe wird das Werk gewiss nicht ohne Befriedigung, wenigstens z. T., gelesen haben. Jedenfalls können wir oft Übereinstimmungen zwischen Arteagas Darlegungen und Goethes späteren derartigen Aussprüchen bemerken.

Die erste komische Oper, die Goethe nachweislich in Rom und zwar im Theater della Valle gehört hat, ist die Sarti'sche „Fra due litiganti il terzo gode.“ Das Textbuch dazu vom Herbst 1786 ist in der Libretto-Sammlung. Dass Goethe die Gelegenheit wahrnahm, diese Oper, die er, wie wir oben sahen, offenbar in Braunschweig kennen gelernt und für die er sich nachher noch sichtlich interessiert hatte, zu hören, ist ebenso verständlich, wie es zu verwundern ist, dass wir darüber von ihm keine anerkennende oder auch nur erwähneude Notiz finden.

Die erste wirklich befriedigte Äusserung des Dichters über die komische Oper in Italien haben wir in einem Brief an Kayser vom 6. Februar 1787.

„Diese Woche hat Anfossi mit einem Intermezz in Valle viel Beyfall erworben. Es ist eine glücklich leichte Composition.“

Dasselbe Urteil findet sich in einem Brief an den Herzog vom 7. Februar 1787. Höchst wahrscheinlich ist dies die komische Oper „Le pazzie dei gelosi“ von Anfossi. In Goethes Sammlung befindet sich das Libretto zu dieser Oper, die in der Karnevalszeit 1887 im Theater della Valle aufgeführt wurde. Wenn wir die schon erwähnte Sitte der italienischen Opernbühnen, eine Oper längere Zeit ohne Abwechselung aufzuführen, in Betracht ziehen und andrerseits berücksichtigen, dass in Goethes Sammlung kein anderes aus der Karnevalszeit stammendes Libretto vom Theater della Valle zu einer Anfossi'schen Oper sich befindet, so können wir mit Sicherheit schliessen, dass die von Goethe besprochene Oper „Le pazzie dei gelosi“ ist. Es

1) Vgl. an Kayser 14. August 1787.
2) Vgl. an Kayser 6. Februar 1787.

ist das um so wahrscheinlicher, als Goethes günstiges Urteil bei dieser Oper seine volle Berechtigung haben würde. Auch das Libretto erhebt sich wesentlich über den Durchschnitt der meisten der komischen Libretti.

In dieser Zeit, also in der Karnevalszeit 1787[1]), hörte Goethe ausserdem im Theater Capranica die „Ripieghi fortunati“ von Giuseppe Giordani, im Theater della Valle „Gli equivoci nati da somiglianza von Pietro Guglielmi[2]) und im Theater Pallacorda „Le trame deluse“ von Cimarosa. Goethe erwähnt diese Opern nicht, aber die Textbücher sind in seiner Sammlung vorhanden. Die Gesänge der „Trame deluse“ hat der Dichter 1794 zur Aufführung am Weimarer Theater übersetzt. —

In Neapel, der eigentlichen Heimat der opera buffa, scheint Goethe zunächst durch andere Interessen von dem Besuch der opera buffa abgelenkt zu sein. An den Herzog schreibt er erst am 27. Mai 1787:

„— — — In diesen meinen letzten Tagen [in Neapel] unterhält mich auch das Theater, an dem ich bisher wenig Freude gehabt habe. Doch seh ich, dass ich auf alle Fälle zu alt für diese Spässe bin.“

Aber auch hier ist es vor allem die grosse Oper, die ihn enttäuscht, und die er „einen grossen Guckkasten“ nennt.[3]) Besser ist auch hier sein Urteil über die komische Oper. Am 23. Mai hört er eine „gute neue komische Oper von Cimarosa,“ über die er an Frau von Stein berichtet (25. Mai). In seiner Sammlung ist nur ein Libretto zu einer komischen Oper aus Neapel enthalten, das zu Cimarosas „Fanatico burlato,“[4]) der am Teatro del fondo di separazione im Frühjahr 1787 aufgeführt wurde. Demnach erscheint es als sicher, dass die von ihm gehörte und erwähnte Oper der „Fanatico burlato“ ist, da diese Oper auch tatsächlich „neu“ ist, denn sie wurde — nach Fétis und Eitner — 1787 zuerst in Neapel aufgeführt.[5])

---

1) Unter „Karneval“ auf den Textbüchern, die zugleich als Programme dienten, ist immer die ganze Zeit von Weihnachten bis Aschermittwoch zu verstehen.

2) Eine komische Oper von Guglielmi unter obigem Titel ist uns sonst nicht bezeugt. Ich vermute, dass die Oper identisch ist mit der bekannten „J due gemelli“ von Guglielmi. Denn die beiden Mädchen, um deren Ähnlichkeit es sich in obiger Oper handelt, sind tatsächlich Zwillinge. So würde der Titel „I due gemelli“ hier durchaus passen. Eine solche abkürzende Umnennung ist bei der opera buffa keine Seltenheit.

3) Er sah in dem grossen Teatro San Carlo die „Zerstörung von Jerusalem,“ am 30. Mai „Laconte“ von Pietro Guglielmi, wovon das Libretto in seiner Sammlung enthalten ist und andere geistliche Opern, die ihm nicht gefielen. Vgl. „J. R.“ 9. März 1787 (Weim. Ausg. Bd. 31, 34 f.).

4) Text von Saverio Zini.

5) Über die Bühnen in Neapel vgl. Haarhaus a. a. O. III, 64 ff.

Offenbar bald nach seiner Rückkehr nach Rom (6. Juni 1787) hörte Goethe im Theater Pallacorda die „Viaggiatori felici,“ eine komische Oper von Anfossi. Wir hören von ihm nichts darüber, aber das Textbuch ist in seiner Sammlung.

Cimarosas Opern bilden, wie wir schon erwähnten, den eigentlichen Höhepunkt in der Entwickelung der opera buffa. Im Theater della Valle hatte Goethe im Sommer dieses Jahres Gelegenheit, noch einige von ihnen kennen zu lernen. Und hier ist er auch mit seinem Lob nicht zurückhaltend. Im Sommer des Jahres, und zwar im Juli, wie aus einem tagebuchartigen Notizzettel aus den Paralipomena der „Italienischen Reise“[1]) hervorgeht, wo unter dem Juli „L'impresario in angustie“ verzeichnet steht, wurden am Theater della Valle zwei kleine einaktige komische Opern von Cimarosa zusammen an einem Abend aufgeführt: „Il credulo“ und „L'impresario in angustie.“ Die entsprechenden Libretti befinden sich in Goethes Sammlung. An Kayser schreibt Goethe am 14. Juli 1787:

„In der komischen Oper hab ich oft Gelegenheit an Sie zu dencken. Cimarosa unterhält uns noch und lockt uns ohngeachtet der Hitze in's Theater. Ich wünsche Sie recht herzlich an meine Seite und was ich bey Musik dencke und empfinde ist wie an Sie gerichtet.“

Dass hier die Aufführung dieser beiden Werke gemeint ist, sehen wir aus einer Notiz der „Italienischen Reise“ vom 31. Juli 1787:

„Nachts in die komische Oper. Ein neues Intermezz, „L'impresario in angustie“ ist ganz vortrefflich und wird uns manche Nacht unterhalten, so heiss es auch im Schauspiele sein mag. Ein Quintett, da der Poeta sein Stück vorliest, der Impresar und die prima donna anf der einen Seite ihm Beyfall geben, der Componist und die seconda donna auf der andern ihn tadeln, worüber sie zuletzt in einen allgemeinen Streit gerathen, ist gar glücklich.“

Das hier erwähnte Quintett ist eins der berühmtesten Stücke aus der ganzen opera buffa-Literatur. Diese kleine Oper gehört mit zu denen, die dem Dichter von allen am meisten gefallen haben. Er scheint sich auch von ihr entweder gleich oder bald nachher die Partitur verschafft zu haben, denn am 18. Oktober 1789 schreibt er an Kayser:

„. . . Den Impresario sollen Sie haben. Bissher hoffte ich diesen Winter das Stück geben zu können, aber unsre Truppe ist zu schlecht besetzt.“

Er liess aber den Plan nicht fallen: Im Jahre 1791 übersetzte er die Gesänge aus der Oper, dichtete neue hinzu und liess die Oper am 24. Oktober 1791 und dann öfter unter dem Titel „Die theatralischen Abenteuer“ aufführen.

---

1) Weim. Ausg. No. 32 (Bd. 32, S. 466).

Die letzte Notiz über die Aufführung einer komischen Oper in Italien stammt vom 12. September 1787.

„Sie haben jetzt wieder eine gar graziose Operette auf dem Theater in Valle, nachdem zwei jämmerlich verunglückt waren. Die Leute spielen mit viel Lust und es harmonirt alles zusammen.“ [1])

Auch in den Paralipomena zur Italienischen Reise finden wir zweimal unter dem September 1787 eine kurze Notiz über eine neue Operette. In Nr. 32 [2]) heisst es unter dem September:

„. . . Operette in della Valle“

und in Nr. 33:

„Neue opera buffa.“

Leider ist es nicht möglich zu ersehen, welches die „graziose“ und welches die „verunglückten“ Operetten waren. In der Sammlung sind aus dem Herbst 1787 nur zwei Libretti vom Theater della Valle, nämlich das zu Luigi Carusos „Maledico confuso“ und das zu Vincenzo Fabrizis „Viaggiatore sfortunato in amore.“ Da sonst keinerlei Anhaltspunkte sich bieten, um hier Schlüsse zu ermöglichen, müssen wir diese Frage offen lassen.

Ausser den bisher erwähnten Textbüchern sind nun noch einige andere in Goethes Sammlung enthalten, zu Opern, die, wie die Textbücher angeben „im Karneval,“ d. h. in der Zeit von Weihnachten bis Aschermittwoch 1788, aufgeführt wurden. Es sind dies: „Li matrimoni per sorpresa“ von Luigi Platone, „La bella incognita“ von Franc. Basili und „La maga Circe“ von Pasqu. Anfossi.[3]) Und schliesslich kommen noch hinzu zwei einaktige Opern von Vincenzo Fabrizi: „La tempesta o sia da un disordine ne nasce un ordine“ und „Il Colombo o sia la Scoperta dell' Indie,“ deren Textbücher auf das Jahr 1788 ohne nähere Zeitbestimmung lauten. Die ersten drei Opern hörte Goethe also in der Zeit von Weihnachten 1787 bis 5. Februar 1788. Da „Erwin“ schon am 12. Januar 1788, die zwei ersten Akte von „Claudine“ am 26. Januar 1788, der letzte Akt am 6. Februar beendet war, so werden wir auf Goethes Bekanntschaft mit diesen Opern für die Gestaltung der neuen Fassung der beiden Singspiele keinen grossen Wert legen dürfen. Bemerkt sei nur noch, dass die „Circe“ bei Goethe einen guten Eindruck hinterlassen haben muss. Jedenfalls waren die Herzogin Anna Amelia und Fräulein von Göchhausen, die die Oper im Oktober 1788 auch im Theater della Valle sahen, von ihm über alle

1) Weim. Ausg. Bd. 32, S. 80.
2) Numerierung der Weim. Ausg. (Bd. 32, S. 466).
3) Die beiden letzten Opern füllten zusammen einen Abend aus.

Einzelheiten des Stücks unterrichtet.[1]) Später hat Goethe die Oper dann auch übersetzt und sie am Weimarer Theater am 22. November 1794 und dann öfter aufführen lassen.

Anhangsweise sei hier noch erwähnt, dass sich in Goethes Bibliothek eine sehr grosse Anzahl von Arien aus italienischen und zwar meist komischen Opern befinden. Auch das beweist des Dichters lebhaftes Interesse an der italienischen Oper, wenn es auch unmittelbar für die vorliegende Untersuchung nicht verwertet werden kann, da nicht festzustellen ist, welche von diesen Arien er sich schon vor der Umarbeitung der Singspiele zugelegt hat. Merkwürdig ist, dass sich in dieser Notenbibliothek keine ganze Partitur befindet, vor allem auch nicht die des „Re Teodoro," der „Grotta di trofonio," die er doch offenbar beide besessen hatte[2]) und ebenso des „Impresario in angustie."[3]) Über den Verbleib dieser Partituren konnte ich nichts erfahren.[4])

Uberblicken wir noch einmal im ganzen das hier Gewonnene, so sehen wir, wie mit dem Beginn des Jahres 1784 Goethes Bekanntschaft mit der opera buffa einsetzt, die dann sofort in ihm grosses Interesse für diese Gattung erweckt. Er begnügt sich nicht mit den Bellomoschen Aufführungen, sondern verschafft sich Partituren, um die Werke genauer kennen zu lernen. In Italien erlebt er zunächst eine Enttäuschung, die jedoch weniger auf die Werke selbst als auf ihre Wiedergabe zurückzuführen ist. Dann aber gewinnt er neue Freude an den kleinen Werken, deren heitere Leichtigkeit er immer wieder rühmt. Alle Anzeichen verraten, dass sein Opernbesuch in Rom sehr eifrig gewesen ist. — So hat er in den vier Jahren 1784—1787 eine ansehnliche Anzahl Opern kennen gelernt, unter denen die der drei bedeutendsten Komponisten Anfossi, Paisiello und Cimarosa nicht nur numerisch den ersten Platz einnehmen, sondern auch beim Dichter den grössten Beifall hervorrufen.

---

1) Vgl. Bury an Goethe 17. Oktober 1788.
2) Vgl. S. 31 u. 32.
3) Vgl. S. 37.
4) Goethes Notenbibliothek befindet sich jetzt in der grossherzogl. Bibliothek zu Weimar und wurde mir dort von dem Direktor der Bibliothek Herrn Geheimrat von Bojanowski in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

Kap. III.

Entstehungsgeschichte der Umarbeitung.

Mit dem Anfang des Jahres 1784 beginnt also, wie sich aus dem vorhergehenden Kapitel mit Sicherheit ergibt, Goethes eigentliche Bekanntschaft mit der opera buffa, und mit ihr zugleich jene Wandlung in seiner Stellung zur Singspielgattung. Die erste unmittelbare Frucht dieser neuen Eindrücke und dieser veränderten Geschmacksrichtung des Dichters ist „Scherz, List und Rache", das er im Frühjahr 1784 beginnt und um die Wende des Jahres vollendet hat. Nun verfolgt er mit eifrigstem Interesse die Vertonung der Operette durch Kayser,[1]) macht „Anschläge" auf verschiedene Operntheater Deutschlands, um die Oper zur Aufführung zu bringen,[2]) und macht für das neue Werk und seinen Komponisten in aller Form Propaganda.[3]) Dabei spielt der Wunsch, seinem Jugendfreund Kayer durch dieses Werk zu einer grösseren Bedeutung zu verhelfen, eine grosse Rolle. Aber auch Goethes eigenes Interesse an der Oper selbst, die er, wie ein undatierter Brief an Kaiser aus dem Herbst 1784 sagt, geschrieben hat, „um einen deutschen Componisten der italiänischen Manier näher zu bringen", geht ganz in der Opernangelegenheit auf. Es bleibt nicht bei dem einen Werk. Neue Opernpläne tauchen auf. Die ganze Korrespondenz mit Kayser aus dieser Zeit lässt erkennen, dass immer der Gedanke an weitere Opern in diesem Stil latent ist, dass dies nur die erste Oper der neuen Richtung sein soll, ein erster Versuch,

---

1) Vgl. die lebhafte Korrespondenz mit Kayser aus dieser Zeit, und die Briefe an Frau von Stein vom 14. Juni, 8. und 25. Sept., 7. November, 12. und 13. Dezember 1785; 24. Januar, 14., 21. und 29. März 1786 etc.

2) Vgl. an Knebel 18. November und 30. Dezember 1785.

3) Vgl. an Isenflamm 5. November 1785 und an Christ. Gräfin von Brühl 19. Februar 1786.

an dem beide lernen können. Deutlicher und konkreter tritt uns ein solcher neuer Opernplan in einem Brief an Kayser vom 23. Januar 1786 entgegen, wo er von „einem allerliebsten Sujet“ für eine komische Oper spricht, das er aber fallen lässt, weil es nur drei Personen hat und er an „Scherz, List und Rache“ eingesehen hat, dass eine komische Oper für drei Sänger zu viel Arbeit ist. Ein anderer Plan dagegen gewinnt Gestalt. Am 12. Dezember 1785 hören wir in einem Brief an Frau von Stein zum ersten Mal von einer „neuen Oper“:

„. . . . Dagegen aber habe ich im herüberreiten [vermutlich von Weimar nach Jena] fast die ganze neue Oper durchgedacht auch viele Verse dazu gemacht, wenn ich sie nur aufgeschrieben hätte.“

Und schon am folgenden Tag schreibt er (an dieselbe):

„Auch hab ich viel an der neuen Operette geschrieben und freue mich schon drauf sie euch vorzulesen.“

Die „neue Operette“ sind die „Ungleichen Hausgenossen“. Am 23. Dezember schreibt er Kayser zum ersten Mal von der neu begonnenen Oper. Sie beschäftigt ihn nun offenbar ziemlich lebhaft. Am 24. Januar 1786 schreibt er an Frau von Stein:

„Wahrlich bin ich an der Operette kranck, denn ich habe schon heute früh daran schreiben müssen.“

Ebenso berichtet er ihr am 14. März, 21. März, 29. März und 13. April 1786 von seiner Arbeit an dem neuen Werk.

So sehen wir in der ganzen Zeit seit Anfang 1784 die Opernpläne ihn lebhaft beschäftigen. Dass nicht allein der ganz äusserliche Grund, Kayser zu einer Bedeutung zu verhelfen, hier treibend war, sondern wie er sich jetzt selbst innerlich für die Oper, und zwar die Oper nach italienischem Muster interessiert, beweist unter anderm ein für seine damalige Stellung sehr interessanter Brief an Frau von Stein vom 26. Januar 1786 aus Gotha:

„Der Theater Calender, den ich gelesen[1]) hat mich fast zur Verzweiflung gebracht; noch niemals hab ich ihn mit Absicht durchgesehn wie ietzt und niemals ist er mir und sein Gegenstand so leer, schaal, abgeschmackt und abscheulich vorgekommen. Man sieht nicht eher wie schlecht eine Wirthschafft ist, als wenn man ihr recht ordentlich nachrechnet und alles umständlich bilancirt. Mit der desolantesten Kälte und Redlichkeit, ist hier ein Etat aufgestellt woraus man deutlich sehen kann dass überall, besonders in dem Fache das mich ietzt interessiert, überall nichts ist und nichts seyn kann. Meine arme angefangne Operette dauert

1) H. A. O. Reichards, des Gothaischen Bibliothekars „Theaterkalender auf das Jahr 1786“, auch „Taschenbuch für die Schaubühne“ genannt.

mich, wie man ein Kind bedauern kann, das von einem Negersweib in der Sclaverey gebohren werden soll. Unter diesem ehrnen Himmel! den ich sonst nicht schelte, denn es muss ia keine Operetten geben. Hätte ich nur vor zwanzig Jahren gewusst, was ich weis Ich hätte mir wenigstens das Italiänische so zugeeignet, dass ich fürs Lyrische Theater hätte arbeiten können, und ich hätte es gezwungen. Der gute Kayser dauert mich nur, dass er seine Musick an diese barbarische Sprache verschwendet."

Das alles sind unmittelbare Wirkungen der Bekanntschaft mit der opera buffa.

Ist nun auch die Umarbeitung der beiden ältesten Singspiele als eine unmittelbare Frucht dieser Bekanntschaft anzusehen? — In der ganzen Zeit dieser verschiedenen Opernpläne hören wir zunächst noch nichts von einem Gedanken an diese ältesten Singspiele. Erst aus einem Brief an Kayser vom 23. Dezember 1785 sehen wir zum ersten Mal, wie der Dichter sich gleichsam ihrer erinnert und sich seiner veränderten Richtung bewusst wird.

„Sie sehen an unserm Stücke [„Scherz, List und Rache"] wo ich hinaus will. Sie können, wenn Sie es mit Erwin, mit Claudinen zusammenhalten, sehen und urtheilen, wie ich zugeruckt bin und wie ich über diese Art Kunstwercke dencke. Auch bey diesem letzten habe ich wieder gelernt, und ich wünschte sehr von Ihnen auch hierüber zu hören. Ich habe schon wieder eine neue zu sieben Personen angefangen."

Im weiteren Verlauf des Briefes spricht er dann noch ausführlich über den neuen Opernplan. Aber von dem Gedanken an eine Umarbeitung hören wir noch nichts. Dann plötzlich, vier Wochen später, ist der Plan gefasst und hat schon in Einzelheiten Gestalt gewonnen: Am 23. Januar 1786 schreibt er in einem sehr ausführlichen Brief an Kayser ganz unvermittelt:

„Mit Erwin und Elmire habe ich vor, Statt Mutter und Bernardo noch ein Paar iunge Leute einzuführen, die auf eine andere Weise in Liebes Uneinigkeit leben, also zwey Intriguen die sich zusammenschlingen und am Ende beyde sich in der Einsiedeley auflösen. Vom Gegenwärtigen bliebe nichts als die singbarsten Stücke, die Sie auswählen könnten.

Von Claudinen bliebe auch nur was an der Fabel artig und interessant ist. Dem Vater würde ich mehr dumpfen Glauben an das Geister- und Goldmacher Wesen geben, wie er in unsern Zeiten herrschend ist. Den Basko zu einem klugen mystischen Marcktschreyer und Betrüger machen. Crugantino behielte seinen Charackter, eben so Claudine und Pedro. Die Nichten würden charackteristischer und stufenweise subordinirt auch in die Intrigue mehr eingeflochten. Die Vagabunden, die man durch Nachahmung so eckelhafft gemacht hat, würde ich durch eine neue Wendung aufstutzen, sie machten das männliche Chor, ein weibliches wollte ich auch noch anbringen pp. Wenn Sie Zeit und Lust haben, lesen Sie doch das Stück sagen Sie mir was Ihnen bezüglich auf Musick darinnen gefällt und misfällt, vier Augen sehn mehr wie zweye. Auch ist mir drum zu thun dass ich in beyden Stücken nichts wegwerfe was Ihnen lieb ist. In Claudine würde ich den Sebastian wegwerfen den Pedro thätiger machen und wir haben immer noch Leute genug."

Das ist das erste Zeugnis, das wir von einem wirklichen Umarbeitungsplan haben,[1]) aber nach dem, wie Goethe hier von ihm spricht, müsste man annehmen, dass er keineswegs erst jetzt entstanden ist. Er sagt garnicht erst, dass er überhaupt an eine Umarbeitung der beiden Singspiele denkt, sondern es scheint, als ob der Plan wenigstens im allgemeinen schon alt und Kayser bekannt sein müsste, und Goethe hier nur näheres darüber mitteilt. Wenn wir nicht jenen Brief vom 23. Dezember 1785 hätten, müssten wir auch tatsächlich annehmen, dass der Plan nicht jetzt erst gefasst, sondern älter ist. Aber jener Brief verbietet das, denn Goethe würde in diesem Falle ohne Zweifel bei der Erwähnung der Singspiele auch den Plan, sie umzuarbeiten, mitgeteilt haben. Statt dessen aber spricht er nur von der neuen Operette. — Somit dürfen wir also mit Sicherheit als den terminus a quo den 23. Dezember 1785 bezeichnen und es als erwiesen betrachten, dass der Plan einer Umarbeitung innerhalb der kurzen Zeit zwischen 23. Dezember 1785 und 23. Januar 1786 gereift ist. Psychologisch ist das, trotz der Kürze der Zeit, auch wohl durchaus glaubhaft: Von dem Vergleich seiner ältesten Singspiele mit seiner jetzigen italienischen Richtung bis zum Entschluss, sie umzuarbeiten, war nur ein Schritt. Freilich bleibt es vorerst beim blossen Plan. Dass Goethe jetzt schon Hand ans Werk gelegt hätte, ist nicht anzunehmen, und wir besitzen keinerlei Anzeichen dafür.

Ein halbes Jahr später trat Goethe mit Göschen in Verhandlungen wegen einer Ausgabe seiner Werke. Der erste

---

1) Es sei hier bemerkt, dass nach der Weim. Ausg. Goethe in einem Brief aus Waldeck an den Herzog Karl August vom 25.—27. Dezember 1775 schreibt: „. . . . Nach Tisch rammelten sich Rugantino und Basko, nachdem wir vorher unsre Imagination spazieren geritten hatten wie's seyn möchte wenn wir Spizbuben und Vagabunden wären . . . .“ Der Name Rugantino statt Crugantino musste hier auffallen. Wenn Goethe hier schon den Namen, den der Held der „Claudine“ erst in der zweiten Fassung bekam, gebraucht, so müssten wir uns fragen, ob nicht bis in diese Zeit der Gedanke an eine Umarbeitung — wenn auch vielleicht in ganz anderm Sinne — zurückgeht, und O. Pniower in seiner Ausgabe der Singspiele (Jubil.-Ausg. Bd 8, S. 352) nimmt auch an, dass Goethe tatsächlich damals schon den Namen Crugantino durch den der zweiten Fassung ersetzt. Der betreffende Brief ist im Original nicht erhalten. Eine Abschrift aus dem Jahr 1841, nach der der Druck der Weim. Ausg. hergestellt wurde, liegt im Goethe-Schiller-Archiv. Eine auf meine Bitte im Archiv vorgenommene nochmalige Durchsicht der Handschrift hat ergeben, dass dort nicht „Rugantino“, wie die Weim. Ausg. druckt, sondern „Crugantino“ steht. Danach bleibt es also dabei, dass das älteste Zeugnis für Goethes Gedanken an eine Umarbeitung der erwähnte Brief an Kayser vom 23. Januar 1786 ist. — Über den Namen Rugantino vgl. S. 33.

diesbezügliche Brief an ihn ist undatiert, aber Ende Juni anzusetzen.[1] Im Juli veröffentlicht Göschen den „Prospectus des Herrn G. R. Goethe zu Weimar sämtliche Werke in 8 Bänden" mit einem offenen Brief des Dichters. Der 5. Band sollte u. a. „Erwin" und „Claudine" enthalten. Dadurch gewann nun der Plan der Umarbeitung zugleich einen praktischen Hintergrund, aber entstanden war er unabhängig von dem Plan einer Ausgabe der Schriften.[2] Wir können demnach den Umarbeitungsplan auch als eine direkte Frucht der Bekanntschaft mit der opera buffa bezeichnen.

Bekanntlich blieb es nun nicht bei allen Einzelheiten dieses ersten Planes. „Erwin und Elmire" scheint freilich auch hier schon im allgemeinen die Umrisse in des Dichters Geist gehabt zu haben, die es später tatsächlich erhielt. Der Plan zu „Claudine" dagegen erfuhr noch allerlei Wandlungen, ehe er jene Gestalt erhielt, die die fertige Umarbeitung aufweist.

Zur Ausführung des Plans gelangte Goethe erst in Italien. Die Fertigstellung der ersten vier Bände der Schriften nahmen in der Zwischenzeit seine dichterische Tätigkeit ganz in Anspruch.

Nach den Tagebüchern und Briefen aus Italien und der „Italienischen Reise" müsste man annehmen, dass Goethe erst im Herbst 1787 nach Vollendung des „Egmont" den Gedanken an die Umarbeitung der Singspiele wieder ernstlich aufgenommen hat. Aber die Paralipomena zur „Italienischen Reise" zeigen, dass wenigstens in der Neugestaltung der „Claudine" schon vorher ein wesentlicher Schritt geschehen sein muss. Ein „Tageregister einer Italiaenischen Reise 1786 September bis 1788 Juni", das auf tagebuchartigen Aufzeichnungen beruht, die z. T. nicht mehr erhalten sind,[3] verzeichnet unter dem 25. Januar 1787 die Worte:

„Schwerere Rechenschaft. Claudine",

und übereinstimmend damit notiert eine grosse Übersichtstabelle über die Italienische Reise in der Rubrik „Poetische Arbeiten" unter dem Januar 1787:

„Iphigenie fertig. Juno Ludovisi. Claudine."[4])

---

1) Vgl. Weim. Ausg. IV, Bd. 7, S. 234.

2) Ich betone dies, weil die Entstehungsgeschichte nicht immer in dieser Weise dargestellt, sondern gelegentlich die erste Anregung dem Plan einer Ausgabe der Schriften zugeschrieben ist.

3) Paralipomenon Nr. 38 nach der Benennung der Weim. Ausg. (Bd. 32, S. 471).

4) Weim. Ausg. Bd. 32, S. 483.

Wir müssen demnach annehmen, dass im Januar 1787 Goethe sich ernstlicher — denn ein blosses flüchtiges Überdenken würde er in diesen grosszügigen Tabellen wohl kaum verzeichnen! — mit der Umarbeitung von „Claudine“ beschäftigt hat. Vermutlich hat der Dichter, ehe er nach Beendigung der „Iphigenie“ sich der Arbeit an „Egmont“ zuwandte, vorübergehend daran gedacht, zunächst „Claudine“ umzuarbeiten, dann aber doch „Egmont“ vorangestellt. Ob Goethe im Januar 1787 auch schon an der „Claudine“ geschrieben hat, lässt sich nicht entscheiden, da von den Entwürfen für die Umarbeitung nichts erhalten ist.

Dann hören wir erst wieder im Herbst des Jahres von den Singspielen. Nach der Ankündigung vom Juli 1786 sollte der 5. Band der Schriften „Claudine“, „Erwin“, „Lila“, „Jery und Bätely“ und die „Fischerin“ enthalten. Inzwischen hatte sich aber der Plan verschoben, und der 5. Band, der 1788 im Druck erschien, brachte „Egmont“, „Claudine“ und „Erwin“. Goethe ging also nach Beendigung der vier ersten Bände zunächst an den „Egmont“, den er im August 1787 beendet. Am 15. August berichtet er an Göschen:

„Egmont“ ist fertig, was sonst noch zum fünften Bande gehört, will ich auch gleich vornehmen.

und am 18. August an Seidel:

„Ich bin sehr fleissig. Egmont ist fertig! was noch in den 5. Band kommt, wird auch zugerichtet.“[1])

Danach dürfen wir annehmen, dass Goethe also Ende August sich der Umarbeitung der Singspiele zugewandt hat, und zwar nahm er zunächst „Erwin“ vor. Die erste Hauptarbeit an „Erwin“ fällt offenbar in den September 1787. Zwei tagebuchartige Notizblätter aus den Paralipomena zur „Italienischen Reise“[2]) bestätigen das. Es heisst in Nr. 32 unter dem September:

„. . . Egmont eigentlich zum Abschluss gebracht . . . Erwin und Elmire“

und in Nr. 33:

„. . . Erwin und Elmire umgearbeitet.“

Ein Exemplar der „Claudine“ hat er sich offenbar erst von Frau Schultheiss in Zürich schicken lassen, denn die Brieftabelle aus Italien verzeichnet unter dem 8. Sept. 1787:

„Fr. Schulthess um Claudinen“

und am 11. Sept. schreibt er an Kayser:

---

1) Vgl. auch an den Herzog Karl August 11. August 1787.
2) Weim. Ausg. Nr. 32 und 33 (Bd. 32, S. 465 ff.).

„Bringen Sie die Partitur [zu „Scherz List und Rache“] mit und was Sie sonst freut. Auch allenfalls die Bücher um die ich die Schulthess bat, nur Claudine wünscht ich schneller.“[1])

Die „Italienische Reise“ berichtet unter dem 8. Oktober:

„Erwin und Elmire ist so gut als fertig; es kommt auf ein paar schreibselige Morgen an; gedacht ist alles.

Aber acht Wochen später, am 8. Dezember, schreibt er an den Herzog:

„Claudine und Erwin halten mich länger auf, als ich dachte, ich will sie nun gut machen in ihrer Art, besonders, da es die ersten Singspiele sind, die in meiner neuen Ausgabe vorkommen.“

Also war es mit der Arbeit an „Erwin“ doch nicht so schnell vorwärts gegangen, wie er im Oktober hoffte. Reges geselliges Leben während dieses Monats, den er in Frascati verbrachte, hat ihn offenbar von der Arbeit abgehalten.[2]) Ausserdem werden wir sehen, dass Goethe dann im November die Arbeit an „Erwin“ zunächst eine zeitlang, wenn nicht einstellte, so doch hinter der an „Claudine“ zurücktreten liess.

Am 12. Januar 1788 sendet er, wie die Brieftabelle angibt, „Erwin und Elmire“ in neuer Bearbeitung an Herder ab. Schon 8 Tage darauf berichtet er an Frau von Stein:

„Die beyden ersten Ackte „Claudinens“ sind heute auch fertig geworden. Ich lasse sie nun abschreiben und nächsten Sonnabend den 26. sollen sie abgehen“,

und die Brieftabelle verzeichnet vom 26. eine Sendung an Herder mit „den 2 Ackten von Claudinen.“

Aus der kurzen Frist, die zwischen der Absendung von „Erwin“ und der der beiden ersten Akte von „Claudine“ liegt, geht hervor, dass Goethe nicht erst „Claudine“ in Angriff nahm, als „Erwin“ schon abgeschlossen war, sondern dass die Arbeit an beiden Singspielen nebeneinander hergegangen sein muss, was auch schon dadurch bewiesen wird, dass der Dichter in der zweiten Hälfte der Handschrift von „Erwin“ sich in den Versen 627, 636, 672 und öfter verschreibt, indem er statt „Rosa“ „Lucinde“ schreibt, was er dann korrigiert. Da ein solches Verschreiben bis zum 3. Auftritt des 2. Akts, der mit V. 539 beginnt, nicht vorkommt, im 3. Auftritt aber Goethe gleich die beiden ersten Male, wo der Name Rosa vorkommt, und dann noch öfter, zunächst „Lucinde“, also den Namen der geistigen Schwester der Rosa (aus „Claudine“) schreibt, kann man wohl

---

1) Kayser hatte ihm kurz vorher seinen Entschluss, nach Rom zu kommen, mitgeteilt.

2) Vgl. „I. R.“ Bericht. Oktober. Weim. Ausg. Bd. 32. S. 119 ff.

mit Sicherheit schliessen, dass zwischen der 2. und 3. Szene des 2. Akts von „Erwin“ eine Arbeitspause stattgefunden hat, in der Goethe sich mit „Claudine“, die nun wohl inzwischen von Frau Schulthess eingetroffen war, beschäftigt hat. Nur so ist das Verwechseln der beiden Namen an diesen Stellen zu erklären. Es wird dies um so wahrscheinlicher, als in der Handschrift tatsächlich mit der 3. Szene des 2. Akts eine neue Tinte und neue Feder beginnt. Also dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dass Goethe, als die Arbeit an „Erwin“ bis zum Abschluss des 2. Auftritts des 2. Akts gediehen war, sich der Umarbeitung von „Claudine“ zuwandte, die ihm Frau Schulthess inzwischen wohl gesandt hatte.

Am 3. November[1]) traf Kayser in Rom ein, und unter seinem Beirat wurde in den Monaten November und Dezember „Erwin“ zu Ende geführt und gleichzeitig „Claudine“ in Angriff genommen. Verschiedene Paralipomena zur „Italienischen Reise“ zeigen übereinstimmend, dass Goethe schon im November, also gleich nach Kaysers Ankunft, auch „Claudine“ vornahm. Paralipomenon Nr. 29 verzeichnet unter November 1787 die Notiz:

„Kaysers Ankunft. Richtung gegen die Musik ... Claudine ... Erwin ... Scherz, List und Rache.“

Nr. 30: unter November:

„Einwirkung der italienischen Oper. Erwin und Elmire. Claudine von Villa Bella. Kayser ist angekommen. Musik. Fortgesetzte Behandlung von Scherz, List und Rache.“

Nr. 32: unter November:

„Claudine von Villa Bella ... Musik. Scherz, List und Rache.“

Neben der Arbeit an „Claudine“ und „Erwin“ hat ihn auch gleichzeitig, wie diese Notizen zeigen, „Scherz, List und Rache“, dessen Komposition immer noch nicht abgeschlossen war, beschäftigt.

So stehen diese Monate wieder ganz unter dem Zeichen der komischen Oper, und durch immer tieferes Eindringen in das Wesen und vor allem die musikalischen Anforderungen der komischen Oper an den Textdichter wurde die Arbeit eine immer ernstere und tiefergehende, und aus der anfänglich geplanten Überarbeitung wurde schliesslich eine durchgreifende Umarbeitung, in der Form eine völlige Neuschöpfung. Wie der Dichter erst allmählich immer tiefer in die Arbeit ein-

---

1) Vgl. Paralipomenon Nr. 38 der Weim. Ausg. Bd. 32, S. 478.

gedrungen ist, zeigt ein Brief, den er nach Beendigung der „Claudine“ an Göschen schreibt:

„. . . Als ich, nach geendigtem Egmont, die beyden Singspiele Erwin und Claudine durchsah, um mit kleinen Correckturen nachzuhelfen, sah ich gar bald dass ohne völlige Umarbeitung aus beyden Stücken nichts werden könne. Ich entschloss mich dazu und werde erst in dem Augenblicke fertig. Das Publikum wird hoffe ich zufrieden seyn, in diesem Bande nicht allein Egmont als ein Ganzes, sondern noch dabey zwey neue Singspiele zu finden. Von den Scizzen der ersten Ausgabe ist nur der Name und einige Liedchen übriggeblieben.“

An dem Tage, an dem er diese Worte schrieb, ging auch der letzte Akt von “Claudine“ an Herder ab.

Die Entstehungsgeschichte der neuen Fassungen unserer beiden Singspiele zeigt uns also deutlich folgendes: Der Gedanke an eine Umarbeitung entspringt lediglich den Eindrücken, die Goethe von der opera buffa in den Jahren 1784 und 1785 bekommen hat. Er ist in demselben Masse wie „Scherz, List und Rache“ und „Die ungleichen Hausgenossen“ eine Frucht der neuen Geschmacksrichtung des Dichters. So wie der erste Plan mit seinen Einzelheiten aus dem unmittelbaren Eindruck der opera buffa hervorgeht, vollzieht sich auch die Umarbeitung selber nach einer Vertiefung dieser Eindrücke auf italienischem Boden in ständiger Fühlung mit den Werken, die bei der Umarbeitung zum Muster dienen sollen. Dabei geht die Entwickelung bei beiden Singspielen parallel: Der Plan entsteht zu gleicher Zeit bei beiden, und ebenso fällt die Umgestaltung selber bei beiden zeitlich fast ganz zusammen.

B. Hauptteil:
Der Einfluss der opera buffa bei der Umarbeitung der Singspiele.

Kap. I.
Der Einfluss der opera buffa in materieller Beziehung.

Für unsere Untersuchung bietet sich von selbst eine Anordnung des Stoffes in 3 Hauptkapitel dar. Die Wandlungen, die die Singspiele in der Umarbeitung erfahren haben, machen sich 1. in materieller Beziehung, 2. in Bezug auf den Aufbau der ganzen Werke, 3. in der Form der Gesänge geltend. Wenn freilich bei der Untersuchung nicht überall eine ganz scharfe Trennung zwischen Inhalt und Aufbau möglich war, so liegt das in der Art, wie der Dichter bei der Umarbeitung verfuhr, begründet. In manchen Fällen waren für die Umbildung des Stoffes nicht innere, sondern äussere, architektonische Gesichtspunkte massgebend. An solchen Stellen war ein Übergreifen in der Untersuchung nicht zu vermeiden.

Wenn wir uns nun der Frage zuwenden, welchen Einfluss die opera buffa bei der Umarbeitung in materieller Beziehung ausgeübt hat, so werden wir hierbei weniger erwarten können, dass unser Dichter wesentliche Anleihen bei der opera buffa gemacht hat, als vielmehr zu untersuchen haben, wie der alte Stoff in der neuen Gestalt, durch indirekten Einfluss der Vorbilder entsprechende Wandlungen erfuhr, wie manche Bestandteile jetzt wegfallen mussten, andere umgebildet wurden und schliesslich, wie auch die neuen Motive, wenn nicht direkt entlehnt, so doch ganz aus dem Geist der opera buffa geschöpft zu sein scheinen und diesem weit mehr

4

entsprechen als dem alten Charakter der Singspiele. Dadurch ergibt sich die Einteilung: Weglassung alter Motive — Umbildung übernommener Motive — Neue Motive.

Aber damit würden wir doch nicht erschöpfend die Art der Umarbeitung in inhaltlicher Beziehung dargestellt haben. Goethes umgestaltende Arbeit erstreckt sich nicht allein auf einzelne Motive der Handlung, sondern einen wesentlichen Gesichtspunkt bildet bei ihm, wie schon jener Brief an Kayser vom 23. Januar 1786 zeigt,[1]) die Zusammenstellung der Personenverzeichnisse, die in der Oper viel wichtiger ist als im Schauspiel und auch im deutschen Singspiel. Die italienische komische Oper duldet keine Nebenrollen oder überhaupt musikalisch unfruchtbare Rollen. Alle Personen müssen selbst unmittelbar in die Handlung verflochten und für sie interessiert sein. Solchen Anforderungen genügten die Singspiele in ihrer alten Fassung nicht, und so musste die geschlossene Knappheit der vorbildlichen opera buffa schon in der Zusammenstellung der Personenverzeichnisse starke Umbildungen erfordern. Es empfiehlt sich daher, die Zusammenstellung der handelnden Personen in einer besonderen Betrachtung geschlossen zu behandeln, die wir an die Spitze der Untersuchung stellen.

Es wird zweckdienlich sein, der Untersuchung im einzelnen eine kurze Gegenüberstellung des Ganges der Handlung in den verschiedenen Fassungen beider Singspiele vorauszuschicken.

„Erwin und Elmire".

Erste Fassung.

Elmire hat ihren Geliebten Erwin durch geheuchelte lieblose Gleichgültigkeit und grausame Kälte, ohne es zu wollen, dahin gebracht, dass er die Hoffnung, sie zu besitzen, aufgegeben, sich, an seinem Glücke verzweifelnd, aus ihrer Nähe losgerissen und in die Einsamkeit geflüchtet hat. Elmire ist auf das höchste bestürzt über die ungeahnte Wirkung ihres Verhaltens, und die Trauer um den verlorenen Geliebten verdoppelt ihren Schmerz. Ihre Mutter Olimpia, die von ihrem Verhältnis zu Erwin nichts weiss, macht ihr Vorhaltungen über ihre „Kopfhängerei", deren Grund sie nicht einsieht. Aber Elmire ist nicht zu trösten. Bernardo, ein älterer Freund des Hauses, hat erkannt, wie es um Erwin und Elmire steht und welches der Grund von Erwins Flucht ist. Es ist ihm gelungen, Erwins Versteck auszukundschaften. Aber seine Versuche, Erwin zur Rückkehr zu

---

1) Vgl. S. 42.

bewegen, sind erfolglos geblieben. Nun erfindet er eine List, um die beiden wieder zusammenzubringen. Er stellt Elmirens Liebe auf die Probe, indem er ihr mitteilt, Erwin sei in den Tod gegangen. Der über diese Nachricht untröstlichen Elmire verspricht er, sie zu einem frommen Einsiedler zu führen, dem sie ihr Herz ausschütten könne und bei dem sie gewiss Trost finden werde. Durch diese List macht er ein Zusammentreffen der beiden möglich, denn in der Einsiedelei, zu der er Elmire führen will, lebt nicht ein Einsiedler, sondern hierher hat sich Erwin zurückgezogen. Elmire geht auf Bernardos Vorschlag ein und folgt ihm zur Einsiedelei. Bernardo weiss es einzurichten, dass er vor Elmire dort eintrifft, und es gelingt ihm, Erwin in aller Eile dazu zu bewegen, sich als Einsiedler zu verkleiden, damit er aus Elmirens Munde selbst hören könne, was er ihm nicht glauben will: dass Elmire ihn liebt. Die List gelingt. Die nun eintreffende Elmire beichtet dem vermeintlichen Einsiedler ihre Schuld und ihre Liebe, und der vom Glück überwältigte Erwin gibt sich zu erkennen. Bernardo legt die Hände der beiden Liebenden ineinander und führt das Paar Elmirens Mutter zu.

Zweite Fassung.

Hier sind die Mutter Olimpia und Bernardo fortgefallen. An ihre Stelle ist ein zweites Liebespaar getreten: Valerio und Rosa, die ebenfalls in Liebesuneinigkeit geraten und auch zum Schluss wieder versöhnt werden. — Auch hier hat Elmire ihren Geliebten Erwin durch zur Schau getragene scheinbare Kälte und Lieblosigkeit vertrieben und ist über die ungeahnte Wirkung ihrer harmlos gemeinten, spröden Koketterie untröstlich. Rosa und Valerio versuchen sie aufzuheitern, doch ohne Erfolg. Da erzählt ihr Valerio von einem Einsiedler, der in der Nähe lebe, und Elmire bittet ihn, sie zu ihm zu führen, damit sie von ihm Trost und Rat erbitte. Valerio verspricht es, aber Rosa, die mit argwöhnischen Blicken die Bemühungen Valerios um Elmire aus der Ferne mitangesehen hat, und nun dazu kommt, wie Valerio Elmirens Hände hält, verfällt wieder in ihre alte Leidenschaft der Eifersucht, die abzulegen sie eben noch Valerio feierlich gelobt hatte. Sie macht Valerio und Elmire die bittersten Vorwürfe wegen ihrer Treulosigkeit, und als sie sich für die erklärenden Entgegnungen der beiden in ihrer Leidenschaft unzugänglich zeigt, ja sie nur noch schwerer anklagt, verzweifelt Valerio an der Hoffnung, dass ihm je ein ungetrübtes Glück bescheert sein könne und verlässt die Geliebte. Er beschliesst, der Welt zu entsagen und bei jenem Einsiedler sein Leben zu

vollbringen. Zu seiner grossen Uberraschung findet er aber in der Einsiedelei statt des inzwischen verstorbenen Einsiedlers Erwin, dem er sein eigenes Leid erzählt, während er ihm die freudige Botschaft bringen kann, dass Elmire ihn liebt und ihr Verhalten herzlich bereut. Während noch Erwin seinen Zweifeln an dieser Sinnesänderung der Elmire Ausdruck gibt, sieht Valerio schon die beiden Freundinnen, die ihn hier beim Einsiedler zu finden hoffen, herannahen. Valerio leitet nun die aus der ersten Fassung bekannte Verkleidungsszene ein, die Erwin und Elmire wieder zusammenführt, während er sich selbst leicht wieder mit Rosa aussöhnt.

„Claudine von Villa Bella."

Erste Fassung.

Ort der Handlung ist nicht angegeben, aber die Namen weisen nach Spanien.

Hier laufen zwei Handlungsreihen nebeneinander her: Die Auffindung und Bekehrung des Carlos von Castelvecchio, der sein Vaterhaus verlassen hat und ein abenteuerliches Räuberleben führt, und die Liebeshandlung zwischen Pedro, dem Bruder des Carlos, und Claudine von Villa Bella. — Pedro von Castelvecchio ist mit seinem Oheim Sebastian von Rovero auf der Suche nach seinem Bruder Carlos, der sich in dieser Gegend herumtreibt, an den Hof des reichen Don Gonzalo, Herrn von Villa Bella gekommen. Während Sebastian unermüdlich der Verfolgung ihres eigentlichen Zieles obliegt, ist Pedros Eifer erlahmt, als er Claudine, die Tochter Gonzalos kennen gelernt hat, in deren Banden er nun gefangen ist. Die Handlung des Stückes beginnt mit der prunkvollen, glänzenden Geburtstagsfeier der allverehrten Claudine, der an diesem Tage die Huldigungen ihrer ganzen Umgebung dargebracht werden. — Zufällig hat an demselben Tage Sebastian nähere Kunde über Carlos erhalten, und er veranlasst Pedro, mit ihm der Spur nachzuforschen. Sebastians Vermutung ist richtig: Wirklich lebt Carlos unter dem Namen Crugantino mit einer Räuberschar in der Nähe von Villa Bella und führt hier ein Leben voll von gefährlichen und galanten Abenteuern. Er hat durch Basko, seinen Kumpan, von der schönen Tochter Gonzalos gehört und beschliesst, mit ihr ein Abenteuer zu wagen. Als Claudine am Abend ihres Geburtstages sich auf der Terrasse im Garten ergeht, nähert sich ihr Crugantino. Aber sie zieht sich entsetzt in das Haus zurück. In demselben Augenblick kommt Pedro, trifft mit Crugantino zusammen, sie ziehen vom Leder, und in einem kurzen Gefecht wird Pedro verwundet und

von Basko und einigen Gesellen, die Crugantino in seinem verwegenen Unternehmen begleitet haben, in die Herberge nach Sarossa gebracht. Während Crugantino seinem Abenteuer noch weiter nachgeht, erscheint plötzlich Don Gonzalo mit Dienern auf der Terrasse und befiehlt, den ganzen Garten zu durchsuchen. Von seinen beiden Nichten Camilla und Sybilla, die Claudine die allgemeine Verehrung missgönnen, ist ihm nämlich das Gerücht zugetragen, Claudine gäbe sich nachts im Garten mit Pedro heimliche Stelldicheins. Der so entdeckte Crugantino weiss indess durch List den Gonzalo zu überzeugen, dass er auf ganz harmlose Weise in den Garten gekommen sei, ja er erreicht es, dass Gonzalo ihn auffordert, noch ein wenig hereinzutreten, eine Einladung, der Crugantino natürlich nur zu gern nachkommt, da sie ihn ja unverhofft schnell seinem Ziele nahe bringt. Während nun Crugantino unerkannt im Hause des Gonzalo weilt, wird die Nachricht gebracht, Pedro sei schwer verwundet, und in demselben Augenblick erscheint auch Sebastian, der Crugantino als den gesuchten Carlos erkannt hat und ihn gefangen nehmen will. Aber ehe sich's die andern versehen, hat sich Crugantino mit einer Pistole in der Linken, dem Säbel in der Rechten Bahn geschaffen und das Weite gewonnen. Bei der Nachricht von Pedros Verwundung und Gefangennahme kommt bei Claudine die ganze Kraft ihrer Liebe zu ihm zum Durchbruch. Sie beschliesst, heimlich in Männertracht den Geliebten zu suchen und ihm Hilfe zu bringen. So gelangt sie nach Sarossa, trifft aber hier auf Crugantino, der sich ihrer nun mit Gewalt zu bemächtigen sucht. Der verwundete Pedro hört die Hilferufe Claudines und eilt zu ihrer Befreiung herbei. Doch Basko kommt dazu, und Pedro und Claudine müssen sich ergeben. Aber in dem Augenblick, wo Crugantino die Claudine, Basko den Pedro wegführen will, erscheint die von Sebastian benachrichtigte Wache und nimmt alle vier fest. Am andern Morgen im Gefängnis löst sich die Verwirrung. Sebastian erscheint, stellt mit Crugantino, der weder ihn noch Pedro erkennt, ein Verhör an, gibt sich dann zu erkennen und redet Crugantino in väterlich ernsten Worten ins Gewissen. Crugantinos Trotz wird gebrochen. Er gelobt sein Vagabundenleben aufzugeben, und Sebastian, Pedro und Claudine verzeihen ihm. Dann kommt Don Gonzalo, und mit der Verlobung von Pedro und Claudine endet das Stück.

Zweite Fassung.

Ort der Handlung: Sizilien. — Hier ist die Rolle des Sebastian weggefallen, und an die Stelle der beiden Nichten Camilla

und Sybilla ist Lucinde getreten. Dieser, nicht mehr der Claudine, gilt jetzt Rugantinos Liebe, die von ihr erwidert wird, sodass wir jetzt ein zweites Liebespaar und eine zweite Liebeshandlung haben. — Der Grund, warum Pedro am Hofe des Alonzo weilt, ist hier nicht der, seinen Bruder zu suchen, sondern die Liebe zu Claudine, die ihn hierher geführt hat. Nun ist sein Urlaub abgelaufen, und am Abend des Geburtstages der Claudine, mit dessen Feier auch hier die Handlung beginnt, muss er Villa Bella verlassen. Zufällig hält sich in der Nähe von Villa Bella Rugantino mit seinen Trabanten auf. Auch hier zieht ihn die Liebe nach Villa Bella, aber es ist nicht Claudine, die er liebt, sondern Lucinde, die Nichte Alonzos. Er will sie sich gewinnen und entführen, und entwirft dazu einen abenteuerlichen Plan für den Abend des Geburtstages, wobei er Baskos Hilfe erbittet. Basko aber verweigert sie, die beiden geraten in Streit und die Schar der Vagabunden teilt sich in zwei Lager. Rugantino unternimmt nun ohne Baskos Hilfe mit seinen Getreuen die Ausführung des Abenteuers. Er nähert sich abends mit der Zither der Villa Bella, trifft aber Lucinde nicht allein, sondern in Claudines Begleitung. Unter den schmeichelnden Tönen eines Ständchens nähert er sich ihnen und scheint seinem Ziel schon ganz nahe, als Pedro, der soeben bei seiner Abreise von Basko und seiner Schar überfallen und seines Gepäcks beraubt ist, eilends zurückkommt. Nun folgt das Gefecht zwischen ihm und Rugantino wie in der ersten Fassung. Während die Getreuen Rugantinos den verwundeten Pedro in die Herberge bringen, versucht er selbst sein Abenteuer weiter zu verfolgen, wird aber von Alonzo, der durch Claudine und Lucinde von dem Lärm im Garten benachrichtigt ist und den Garten durchsuchen lässt, entdeckt. Auch hier gelingt es Rugantino, Alonzo von seiner friedlichen Harmlosigkeit zu überzeugen, und er folgt der Einladung. Während er von Alonzo aufs freundlichste bewirtet wird, durch einige Lieder die Gastlichkeit lohnt und zugleich sich Lucinden zu nähern sucht, erfährt Alonzo von einem seiner Diener, der früher zu der Schar Rugantinos gehört hat, wer der Fremde ist. Während er nun die Anstalten zu Rugantinos Verhaftung trifft, bringen zwei Bediente Pedros die Nachricht von dem Überfall. Alonzo lässt unter dem Vorwand, die Räuber zu verfolgen, seine ganze Dienerschaft sich waffnen, dem Rugantino lässt er durch Lucinde seine Waffen abnehmen, um ihm bessere zu geben. Aber in dem Augenblick, wo dieser waffenlos ist, befiehlt er seinen Dienern, ihn festzunehmen. Durch einen Trick, indem er Claudine fasst und ihr den Dolch ins Herz zu bohren droht, wenn Alonzo ihm nicht freien Abzug zusichere,

gelingt es Rugantino, zu entkommen. — In der Herberge erkennt er an einer dem Pedro durch Basko abgenommenen Brieftasche Pedro als seinen Bruder und gibt sich ihm zu erhennen. Auf dem Weg nach Villa Bella begegnen beide der Claudine, die sich mit Lucinde aufgemacht hat, Pedro zu suchen, Lucinde aber unterwegs verloren hat. Während Pedro und Claudine sich erklären, eilt Rugantino Lucinde zu suchen. Er kommt gerade noch rechtzeitig, um sie vor dem aufdringlichen Liebeswerben des Basko zu schützen. Pedro und Claudine kommen hinzu, schnell ist alles erklärt, und auch Lucinde versagt ihre Hand nun nicht mehr dem Carlos von Castelvecchio. Doch die Garden des Fürsten von Rocca Bruna, die den Auftrag haben, alles verdächtige Gesindel auf seinem Grund und Boden zu verhaften, drohen ihrem Glück ein schnelles Ende zu machen als zur rechten Zeit noch Alonzo eintrifft, die Festnahme verhindert und seine Einwilligung den beiden Liebespaaren nicht versagt.

I. Die Personenverzeichnisse.

Schon ein Blick auf die Personenverzeichnisse zeigt uns eine Reihe wesentlicher Abweichungen der beiden Fassungen in beiden Singspielen. Wenden wir uns zunächst zu „Erwin und Elmire“, um zu sehen, wieweit hier die italienischen Vorbilder für die Änderungen von Bedeutung gewesen sein können.

Wie bei der ganzen Untersuchung müssen wir besonders auch hier immer berücksichtigen, ob bei den Änderungen nicht auch andere Gesichtspunkte, als die von der opera buffa übernommenen, massgebend gewesen sind, und ob manche Änderungen nicht auch sonst vom reiferen Dichter und Dramatiker getroffen sein würden. Doch wenn wir bedenken, — die weitere Untersuchung wird das noch oft feststellen — in wie mancher Beziehung in der Umarbeitung das eigentlich Dramatische zu Gunsten des Musikalischen vernachlässigt worden ist und zwar mit voller Absicht des Dichters[1]), werden wir auch hier den rein dramatischen Gesichtspunkten kein zu grosses Gewicht beilegen können.

In „Erwin und Elmire“ erster Fassung besteht das Personenverzeichnis aus:

Olimpia
Elmire, ihre Tochter
Bernardo
Erwin.

1) Vgl. „J. R.“ 10. Januar 1788; 6. Februar 1788; an Frau von Stein 26. Jan. 1788; an Reichardt 8. November 1790.

Es handelt sich bei unserer Betrachtung um Olimpia und Bernardo, die beide in der zweiten Fassung weggefallen, respektive ersetzt sind. Die einzige Äusserung des Dichters über diese Änderung finden wir in jenem Brief an Kayser vom 23. Januar 1786, in dem er zum ersten Mal von dem Umarbeitungsplan spricht. Es heisst dort:

„Mit Erwin und Elmire habe ich vor Statt Mutter und Bernardo noch ein Paar iunge Leute einzuführen die auf eine andre Weise in Liebes Uneinigkeit leben, also zwey Intriguen, die sich zusammenschlingen und am Ende beyde sich in der Einsiedeley auflösen.“

Hier war also schon die Änderung in der Zusammenstellung der Personen so geplant, wie sie nachher tatsächlich durchgeführt wurde. Welche Gründe aber den Dichter zu diesem Schritt bewogen haben, verrät er nicht. Aber wenn wir bedenken, wie Goethe schon in jener Zeit sich ganz vom deutschen Singspiel nach Weisse'schem Muster zur opera buffa gewandt hatte, werden wir es erklärlich finden, dass auch in dieser Änderung eine eigenartige Wendung vom deutschen Singspiel zur opera buffa zu erkennen ist.

Die Rolle der Mutter war dem Weisse-Hiller'schen Singspiel geläufig. Die Mütter waren hier meist die Vertreterinnen der lehrhaften, moralisierenden Richtung, wobei sie selbst nicht unmittelbar in die Handlung verflochten waren. Eine ganz ähnliche Rolle spielt Olimpia. Auch sie scheint eigentlich nur dazu da, im Anfang des Stückes ihrer Tochter den Kopf ein wenig zurechtzusetzen und dabei allerlei moralische Lehren auszukramen. Sie verschwindet aber sehr bald entgültig von der Bühne, und es ist von ihr garnicht mehr die Rede, ausser einmal ganz am Schluss des Stückes.

Dieser organische Mangel der Rolle, wie sie in der ersten Fassung ist, brauchte nun aber in der Umarbeitung nicht die Veranlassung zu geben, die Rolle überhaupt fallen zu lassen. Wenn der Dichter die Rolle an sich hätte behalten wollen, wäre es natürlich ein leichtes gewesen, sie tätiger und organischer zu machen, wie er es z. B. in „Claudine“ mit Lucinde an Stelle der beiden Nichten und mit Basko getan hat, und diesen Weg würde Goethe, solange er noch die Weisse'sche Richtung verfolgte, bei einer Umarbeitung auch ohne Zweifel eingeschlagen haben. Der Dichter aber, der der opera buffa als Vorbild folgte, liess die Rolle fallen.

Die opera buffa kennt die Rolle einer Mutter in ihren Personenverzeichnissen nicht.[1]) Das hat wohl seinen guten Grund

1) Wenigstens habe ich keine einzige opera buffa gefunden, die diese Rolle aufweist, und ein Zufall scheint mir hier ausgeschlossen. Auch unter

in dem leichten, leichtlebigen Ton, der ihr eigen ist, wo eine Mutter keinen rechten Platz hat. Auch hätte naturgemäss, wenn eine Mutter dagewesen wäre, diese nicht selbst in die Handlung, die eigentlich immer eine Liebeshandlung war, unmittelbar eingreifen können, was ebenfalls dem Prinzip der opera buffa widersprach. Hier mussten möglichst alle Personen aufs lebhafteste selbst unmittelbar an der Handlung interessiert sein, und zu Personen, die nur Lehren gaben und sozusagen eben nur Mütter waren, hatte die knappe Gestalt der opera buffa keinen Platz und keinen Sinn.[1]) Derartige Bedenken dürften es wohl gewesen sein, die Goethe bewogen, die Rolle der Mutter nach italienischem Vorbild ganz fallen zu lassen und ihren Platz durch eine glücklichere Rolle zu besetzen.

Die Rolle des Bernardo ist an sich ein Unikum. Sie ist in sich keineswegs klar und abgeschlossen, ja geradezu voll von allerlei Widersprüchen, auf die näher einzugehen hier der Platz fehlt. Wir wissen nicht recht, wer eigentlich dieser Bernardo ist. Dabei ist er der Träger der ganzen Handlung, der allein die List inszeniert, durch die er die beiden dabei völlig passiven Liebenden wieder zusammenführt. Er selbst ist dabei in der ganzen Sache gar nicht unmittelbar interessiert, und doch ist er die wichtigste Person des ganzen Singspiels, ja die einzige, die überhaupt handelt. Musste diese Rolle schon dem reiferen Dichter an sich missfallen, so erschien sie dem Operettendichter, der sich die opera buffa zum Muster genommen hatte, erst vollends unglücklich und unfruchtbar für sein Singspiel. Denn auch sie hat denselben Mangel wie die Rolle der Olimpia; sie steht, trotz ihrer Bedeutung für die Handlung, ausserhalb des eigentlichen Interesses der Handlung und bietet nirgends Gelegenheit zu lyrischen Momenten und lebhaften Gefühlsbewegungen, war also musikalisch unfruchtbar und daher nicht im Sinne der opera buffa.

Das sind die negativen Gründe, die für eine Beseitigung dieser beiden Rollen sprachen. Die positiven Gründe liegen in der glücklichen Idee, die einen weit wertvolleren Ersatz für sie erfand. Dieser Gedanke, die beiden Rollen durch ein zweites Liebespaar zu ersetzen, ist ganz im Sinne der opera buffa. Die opera buffa, deren Handlung sich in hohem Masse vorwiegend aus galanten An-

---

den komischen Opern, die Goethe nachweisiich gekannt hat, ist keine, die die Mutter-Rolle führt.

1) Anders ist es mit dem Vater, der, meist der Vater einer der liebenden Mädchen, entweder seinerseits auch in eine Liebeshandlung verflochten war, oder, mit stark komischem Anflug, die Rolle des eigentlichen Buffo-Sängers bekleidete.

gelegenheiten zusammensetzt, bevorzugte es natürlich, möglichst viel Liebespaare anzubringen. Wo 5 oder mehr Personen sind, finden wir eigentlich immer auch 2 oder mehr Liebespaare, und wo es irgend angeht, ist jede auftretende Person in eine andere mit oder ohne Erfolg verliebt.[1]) Das gab der opera buffa Leichtigkeit, Interesse und Leben, dem Librettisten Stoff zu allerlei Intrigue und Verwirrung, dem Komponisten reichliche Gelegenheit zu lyrischen Partien und andrerseits lebhaften wirkungsvollen Ensembleszenen und Finali.

Wir können nicht sagen, dass Goethe die Einführung des zweiten Liebespaares einfach aus italienischen Beispielen entnommen hat. Aber soviel steht fest: Dem Dichter, der reichlich Gelegenheit gehabt hatte, zu beobachten, ein wie grosser Prozentsatz aller in der opera buffa Handelnden Liebende waren und wie diese Opern gerade durch das Ineinandergreifen der verschiedenen Liebeshandlungen an „Leben und Empfindung" gewannen, dem Dichter, der andrerseits bemüht war, seinen Singspielen die Leichtigkeit und das Leben der italienischen komischen Opern zu geben, musste der Gedanke an die Einführung eines zweiten Liebespaares sehr nahe liegen. Und insofern können wir wohl dieses Moment in Beziehung zu Goethes Bekanntschaft mit der opera buffa setzen.

Auf die Folgen, die die Einführung des zweiten Liebespaares im einzelnen in der Handlung hat, kommen wir später. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, wie durch diese Änderung der ganze Geist des Stückes ein anderer werden musste. In der ersten Fassung war durch die Rolle der Mutter und auch die des Bernardo der Zusammenhang mit der alltäglichen Wirklichkeit noch gewahrt. In der Umarbeitung ist dieser Zusammenhang aufgehoben. Hier waltet nur noch, losgelöst von allem Irdischen, die Liebe. Wer die Liebenden sind, ihre Beziehungen zum wirklichen Leben, erfahren wir hier nicht mehr. Sie sind nur noch für ihre Liebesangelegenheiten da und scheinen so dem alltäglichen Leben gänzlich entrückt zu sein. Auch in diesem Unterschied der beiden Fassungen spiegelt sich der Unterschied zwischen dem deutschen Singspiel Weisses und der opera buffa wieder: während jenes stets energisch das praktische

---

1) Arteaga rügt es, dass in der italienischen Oper das Erotische so vorherrsche. In einem fingierten satirischen Gespräch lässt er einen Theaterunternehmer seinem Librettodichter ans Herz legen, ja dafür zu sorgen, dass in der neuen Oper zu 5 bis 7 Personen der erste Sänger mit der prima donna, der zweite Sänger mit der seconda donna ein Liebesverhältnis habe.

Leben betonte und seine Personen aus ihm entnahm, war in der opera buffa der Zusammenhang mit der Wirklichkeit ziemlich aufgehoben, und ihre Personen lebten eigentlich nur noch der Liebeshandlung.

Was die Zahl der Personen betrifft, so ist das Singspiel hinter dem Durchschnitt der opera buffa zurückgeblieben. Komische Opern mit nur 4 Personen sind bei den Italienern, wenigstens in der Blütezeit, selten. So sind die Ensembles nicht eben sehr stimmenreich und in der Beziehung nicht eigentlich echt italienisch. Aber hier verlangte die Handlung diese Beschränkung, und der ausgesprochen lyrische Charakter des Singspiels lässt die Stimmenarmut nicht recht empfinden. Immerhin ist gegenüber der ersten Fassung trotz der gleichen Personenzahl eine merkliche Vervollkommnung der Ensembles erzielt worden.

Es ist interessant, dass die Änderungen, die Goethe im Personenverzeichnis der „Claudine von Villa Bella“ vornahm, alle dieselben Resultate haben wie die bei „Erwin“ und somit alle auf dieselben Gründe zurückzuführen sind, wie jene. Daran erkennen wir, dass nicht Überlegungen, die aus jedem einzelnen Werke selbst heraus sich darboten, ihn zu den Änderungen veranlassten, sondern offenbar Überlegungen allgemeiner Art, prinzipielle Gesichtspunkte. Auch in „Claudine“ sehen wir die Absicht des Dichters, Personen, die nicht auf das engste mit der Handlung verknüpft sind, entweder fallen zu lassen oder „mehr in die Intrigue einzuflechten“. So fällt die Rolle des Sebastian. Im Sinne des Dramas und des deutschen Singspiels war Sebastian wohl eng mit der Handlung verknüpft, denn ihm fiel ja ein Löwenanteil an der Handlung zu, aber nicht im Sinne der opera buffa, denn er steht doch ausserhalb der den Komponisten interessierenden, der Liebeshandlung. Seine Rolle ist eine durchaus nüchtern-geschäftliche, durch keine Leidenschaft belebte. Dagegen hatte er, ähnlich der Olimpia und dem Bernardo allerlei Moral zu predigen und Lehren zu geben — für die opera buffa eine unfruchtbare Tätigkeit. Auch diesen Plan, den Sebastian fallen zu lassen, teilt Goethe schon am 23. Januar 1786 Kayser mit:

„Auch ist mir drum zu thun dass ich in beyden Stücken nichts wegwerfe was Ihnen lieb ist. In Claudine würde ich den Sebastian wegwerfen den Pedro thätiger machen und wir haben immer noch Leute genug.“

Er will nichts wegwerfen, was dem Komponisten lieb ist: Dass Sebastian für den Komponisten der komischen Oper eine mindestens überflüssige Figur ist, hat er an den Personenzusammenstellungen der opera buffa gelernt.

Aus ähnlichen Gründen mussten ihm jetzt auch die Rollen der beiden Nichten der ersten Fassung unfruchtbar erscheinen. Freilich ist der Plan, sie fallen zu lassen, oder richtiger auf eine zu reduzieren, jüngeren Ursprungs. Am 23. Januar 1786 schreibt er noch:

„Die Nichten würden karackteristischer und stufenweise subordinirt auch in die Intrigue mehr eingeflochten."

Hier kommen zunächst noch zwei verschiedene Gesichtspunkte zusammen. Der zweite, die Nichten in die Intrigue mehr einzuflechten, kam ihm aus der opera buffa. So untätig und uninteressant, wie die Nichten hier waren, hatten sie in einer komischen Oper keinen Platz. Sie standen zu sehr ausserhalb der Handlung und waren in keine Liebeshandlung verflochten — denn das nur ganz kurz angedeutete Motiv, dass Camilla sich für Crugantino interessiert, ist keine Liebeshandlung zu nennen —, sie boten in ihren Rollen gar nichts Lyrisches und waren so für den Komponisten noch unfruchtbarer, als für den Dichter. Aber neben diesem Gesichtspunkt spielte doch zunächst der rein dramatische, der die Nichten „charakteristischer und stufenweise subordiniert" umbilden wollte, noch eine Rolle. Sie sollten also immer noch Nebenpersonen bleiben und offenbar in erster Linie dazu dienen, die Gestalt der Claudine noch besser sich abheben zu lassen. — Aber diese dramatischen Gesichtspunkte traten dann zurück, wirksam blieben allein die des Librettodichters, dem es nicht auf dramatische Abstufung, sondern auf das Nebeneinander mehrerer Liebespaare ankam. Indem der Dichter diese beiden Rollen durch eine ersetzte, diese aber unmittelbar in die Handlung hineinzog, so ein zweites Liebespaar und eine zweite Liebeshandlung einführte, genau wie in „Erwin", näherte er sein Singspiel wiederum der opera buffa.

Die Rolle des Basko ist, obwohl sie eine Nebenrolle ist, geblieben. Sie war für die Handlung nicht gut zu entbehren. Aber auch hier sehen wir das Bestreben des Dichters, auch den Basko mehr in die Handlung hineinzuziehen und vor allem auch gesanglich mehr zu beschäftigen. Dazu hilft der Streit zwischen ihm und Rugantino und noch mehr seine unmotivierte plötzliche „Liebe" zu Lucinde, ein Motiv, das ganz aus dem Geist der opera buffa erfunden zu sein scheint.

So ist nun das Personenverzeichnis der „Clandine" dem Schema der opera buffa ganz ähnlich geworden, was es vorher nicht war. Statt der 8 Personen der ersten Fassung mit nur einem Liebespaar haben wir hier 2 Liebespaare, einen Vater und einen unglücklichen Liebhaber. Aus 8 z. T. ganz neben-

sächlichen und unfruchtbaren Rollen sind 6 geworden, die nun aber alle unmittelbar in die Handlung verflochten sind. Es kam dem Komponisten der opera buffa weniger auf eine hohe Personenzahl an, als vielmehr darauf, dass alle Rollen musikalisch fruchtbar waren und an den Höhepunkten der Handlung zu reichen Finali zusammengefasst werden konnten. Dieser Anforderung genügt das neue Personenverzeichnis der „Claudine“ entschieden mehr, als das alte.

Wir sehen also in der Neubildung beider Personenverzeichnisse die gleichen Gesichtspunkte wirkend, die aus den Beobachtungen an der opera buffa hervorgegangen zu sein scheinen, jedenfalls eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Prinzipien der opera buffa haben: Keine lehrhaften oder moralisierenden Rollen, keine nur nüchtern-geschäftlich handelnden Personen ohne „Empfindung und Leidenschaft“, keine Personen, die selbst nicht unmittelbar an der Haupthandlung interessiert und mitwirkend sind; statt dessen strengste Zusammenfassung aller Handelnden, auch wohl auf Kosten der Lebenswahrheit, wenn dadurch nur allerlei Intrigue und Verwirrung ermöglicht wird. Vor allem aber durch Einführung eines zweiten Liebespaares ein starkes Überwiegen des Erotischen und eine reichere lebhafte Liebeshandlung.

II. Weglassung alter Motive.

Der Gesichtspunkt, der schon in der neuen Zusammenstellung der handelnden Personen massgebend gewesen war: Das Prinzip strengster Beschränkung auf die eigentliche Haupthandlung und Vermeidung alles Nebensächlichen, ist nun auch in einzelnen Zügen der Handlung selbst in verschiedener Weise wirksam gewesen. Die Weisse'sche Operette befolgte dieses Prinzip nicht in dem Masse. Sie bediente sich gern des bereichernden poetischen Schmuckes zahlreicher kleiner Nebenmotive, wie sie es vom Schauspiel her kannte. Blieb doch auch bei ihr das Dramatische immer sehr im Vordergrund. In dem gesprochenen breiten Prosadialog hatten solche nebensächlichen Züge ja auch ihren guten Platz, ja er würde unerträglich geworden sein, wenn er dieses Schmuckes entbehrt hätte.

Hierin stimmen auch Goethes erste Singspiele mit den Weisseschen überein. Auch sie haben in ihrem Prosadialog manches kleine Motiv aufzuweisen, das nur als Nebenwerk zu betrachten ist.

Derartigen Schmuck untergeordneter Motive vermeidet die opera buffa, wie sie sich in allem auf die grossen Züge der Handlung konzentriert. Der Komponist konnte mit solchen kleinen nebensächlichen Motiven nichts anfangen.[1]) Er brauchte eine sich nur an die allgemeinen Hauptzüge haltende Textunterlage. Metastasio, der grosse, gefeierte italienische Operntextdichter, spricht einmal diesen Gedanken in einem sehr hübschen Bilde aus, indem er sagt, der Dichter einer Oper müsse nur den Stamm mit wenigen Zweigen hergeben, welche dann der Komponist mit Blättern bekleide.[2]) Und Arteaga lobt an Metastasios Texten das, was jener selbst von einem guten Operntext verlangt. Er sagt,[3]) „Metastasio habe seinen Operntexten den gewünschten lyrischen Stil gegeben, indem er viele Umstände abgekürzt habe, schleunig von Situation zu Situation übergehe und so die Handlung glänzender und lebhafter mache.“ Diese Anforderung an einen guten Operntext konnte Goethe bei der Lektüre von Arteagas Werk immer wieder ausgesprochen finden. In seinem ersten Kapitel gleich gibt Arteaga eine Belehrung darüber, „wie ein guter Operntext sein muss.“ Aus den gründlichen z. T. recht interessanten Darlegungen sei nur folgende Stelle hier angeführt[4]):

„Die Handlung des musikalischen Drama muss daher geschwind fortschreiten; der Dichter darf sich nicht in Weitläuftigkeiten verlieren. Da die Sprache der Musik so unbestimmt und allgemein ist, dass sie, um einen Gegenstand zu individualisieren, den sie ausdrücken will, zu langen Passagen ihre Zuflucht nehmen und eine Menge Noten durchlaufen muss, so würde die Handlung unausstehlich lange dauern, wenn der Dichter die kleinen Umstände nicht abkürzen wollte. Da diese Umstände weder Wärme noch Kraft haben, so können sie auch blos mit einer unbedeutenden und alltäglichen Modulation begleitet werden, welche den Ausdruck der Worte an sich nicht im mindesten verstärken würde. Ein leichter, geschwinder Übergang von Situation zu Situation, eine gänzliche Verbannung unnützer Umstände, eine künstlich miteinander verbundene Reihe lebhafter und leidenschaftlicher Auftritte, eine gewisse Sparsamkeit in der Rede, welche, um mich so auszudrücken, nur zum Texte dient, welchen die Musik kommentiert: dies ist es, was der dramatische Dichter dem Komponisten in die Hände liefern muss.

---

1) Wir dürfen hier nicht mit dem Massstabe unserer modernen Opernmusik messen, die ganz anders bestrebt ist, jeder Wendung der Gedanken leicht zu folgen, sondern müssen an jene Musik denken, die abstrakter, mehr über dem Text schwebend als auf jedes kleine Motiv eingehend, mehr in grossen Zügen sich bewegte.

2) Er schreibt an den Dichter Migliavacca (opp. post. II p. 47): „Disegnate un tronco con pocchi rami, affinchè nell' essere rivestito di foglie non perda affatto la forma. Abbiate sempre innanzi gli occhi il vero e potrete in ogni dubbio consigliarvi la natura.“

3) a. a. O. II, 92.

4) I, 39 ff.

Diese Forderung, die Arteaga hier aufstellt, findet sich tatsächlich in den Texten der italienischen komischen Opern immer erfüllt.

Goethe, der solche Stellen bei Arteaga gewiss nicht ohne Anregung las, hat alles dies nicht nur an der opera buffa klar erkannt, sondern in der Umarbeituug der Singspiele auch streng befolgt. Mit welchem Verständnis er jetzt diesen Forderungen der Oper gegenübersteht, zeigt eine Äusserung in der „Italienischen Reise" vom 6. Februar 1788. Hier schreibt er über die Umarbeitung der „Claudine":

„Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Componisten und Acteur entgegen zu arbeiten. Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muss weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muss es absolut wie Marli[1]) gewoben sein."

Es ist interessant zu sehen, wie er hier einen Vergleich mit ganz ähnlichem Sinn gebraucht wie Metastasio. Den Gedanken, dass der Operntext an sich kein fertiges Kunstwerk sein könne, dass er erst vom Komponisten durch die Musik das eigentliche Gewand und den Schmuck erhalte, spricht er noch des öfteren aus. So gebraucht er schon am 20. Juni 1785 in einem Brief an Kayser in Bezug auf die Komposition von „Scherz, List und Rache" das Bild „einer Cascade, die durch das Wasser erst lebendig" wird. Am 23. Januar 1786 schreibt er an denselben in einem ähnlichen Bilde:

„Die Zeichnung ist [durch den Textdichter] bestimmt, aber das ganze helldunckel in so fern es nicht auch schon in der Zeichnung liegt, die Farbengebung bleibt dem Componisten." [2])

Noch 1812 gebraucht Goethe Zelter gegenüber einen ganz ähnlichen Vergleich:

„Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreissen, damit der Musicus vollkommenen Raum habe, seine Stickerey mit grosser Freyheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton seyn, kein fertiges Bild. So denken wir freylich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge, und doch wollen Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muss man dagegen manches

---

1) Ein Gewebe mit besonders weiten Maschen.

2) Es fällt in diesem Vergleich eine starke Ähnlichkeit mit einem Ausspruch Glucks auf, den dieser in der berühmten Vorrede zu seiner „Alkeste" (1769) macht. Er spricht hier über die Stellung der Musik zur Poesie und sagt da: „Je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures." Goethe hat sich auch mit Gluck und seinen Theorien in jenen Jahren beschäftigt und 1781 schlug er Kayser vor, nach Wien zu gehen, um sich bei Gluck weiterzubilden (vgl. an Kayser 10. Sept. 1781).

Italienische Werk bewundern, wo Dichter, Componist, Sänger und Decorateur alle zusammen über eine gewisse auslangende Technik einig werden können." [1])

Diese Ansicht hat er sich seit seiner Bekanntschaft mit der opera buffa ganz zu eigen gemacht und derartige Aussprüche und Vergleiche finden wir noch des öfteren bei ihm. Sie alle geben demselben Gedanken Ausdruck: Der Text einer Operette muss schlicht, grosszügig und knapp sein und darf sich nicht in nebensächliche, ausschmückende Einzelheiten verlieren. So kommt es denn, dass „eine Operette, wenn sie gut ist, niemals im Lesen genug tun kann." [2])

„Ihr müsst immer dencken"

heisst es in einem Brief an Frau von Stein vom 26. Januar 1788

„dass diese Stücke [„Erwin" und „Claudine"] gespielt und gesungen werden müssen, zum Lesen, auch zum blosen Aufführen hätte man sie viel besser machen können und müssen."

So ist der Dichter mit Eifer bestrebt, alles zu tum, um seinen Singspielen die Gestalt zu geben, die sie als brauchbare Operntexte haben müssen, und es ist bewundernswert, wie sehr er in diesem Bestreben seinen rein poetischen Anforderungen entsagt, indem er die ersten Fassungen beider Singspiele, die rein poetisch zweifellos höher stehen als die neuen Fassungen, nach diesen erkannten Gesetzen umbildet und rücksichtslos beschneidet. Nur einmal klingt es wie ein Bedauern über die gebrachten Opfer durch, als er an Frau von Stein am 19. Januar 1788 in Bezug auf „Claudine" schreibt:

„Leider hab ich vielen poetischen Stoff wegwerfen und der Möglichkeit des Gesanges aufopfern müssen."

Tatsächlich sind nun in beiden Singspielen, vor allem im Dialog, eine Reihe von kleinen Zügen weggefallen, die der ersten Fassung Leben und Interesse zu geben geeignet waren, aber im Sinne der opera buffa unfruchtbar, ja störend waren. So vermeidet der Dichter jetzt möglichst alle Beschreibungen und langen Erzählungen, und wo sie in der ersten Fassung waren, sucht er sie jetzt abzukürzen oder, wenn es geht, ganz fallen zu lassen. Dies Verfahren, auf diese Weise den Dialog zu entlasten und abzukürzen, können wir durchweg beobachten. Ich lasse nur einige Beispiele folgen.

In „Erwin" erster Fassung macht Bernardo in der 1. Szene (S. 86, 8 ff.) [3]) der Elmire eine lange Beschreibung, wie er einige

---

1) An Zelter 19. Mai 1812.

2) „I. R." 10. Januar 1788.

3) Ich zitiere nach der Weimarer Ausgabe, die die ersten Fassungen beider Singspiele im 38. Bande, die neuen Fassungen im 11. Bande abdruckt.

Tage vorher sich im Walde verirrt habe und dann schliesslich zur Einsiedelei gelangt sei. Diese Erzählung ist an sich sehr hübsch und reizvoll, aber nach den neuen Prinzipien musste sie fallen. Es bleibt nur eine kurze, ganz sachliche Beschreibung des Weges zur Einsiedelei (V. 270 ff.), die ja ganz nicht fehlen darf.

In „Claudine" unterbleibt die Erzählung von dem Geburtstagsfest in Villa Bella, die Basko in der 2. Szene dem Crugantino macht (S. 137). Wir hören in der neuen Fassung auch nichts von dem Plan, den die Vagabunden in der ersten Fassung auf das frisch geschlachtete Hirschkalb des Pfarrers ausarbeiten (S. 134).

Eine Reihe von Erzählungen und Beschreibungen, die in der ersten Fassung zur Charakterisierung der Personen dienten, sind in der Umarbeitung weggefallen. In „Claudine" erster Fassung hören wir eine längere hübsche Erzählung des Sebastian über Crugantinos Knabenjahre, durch die die Gestalt des abenteuerlichen Helden für uns Fleisch und Blut gewinnt (S. 117). In der zweiten Fassung fehlen derartige Züge, und so kommt es, dass hier die Gestalt des Rugantino etwas viel Phantastischeres und Unklareres hat, als dort. Ebenso wird uns die Gestalt der Claudine in der ersten Fassung dadurch näher gebracht, dass wir Gonzalos begeisterte Lobrede auf sie (in der 1. Szene S. 112 f.) mit anhören, in der er alle ihre Vorzüge aufzählt und preist.

Das alles sind Züge, die rein dramatisch ihre grosse Bedeutung haben. Sie dienen dazu, dem Dialog Leben und Abwechselung zu geben, sie tragen zur Charakterisierung der Personen oder zur Milieuzeichnung bei. In der Operette nach italienischem Muster aber sind sie entbehrlich, ja störend, und so liess auch Goethe sie fallen und beschränkte den Dialog auf das Wesentliche, zur Handlung Gehörige. Dadurch gewinnt der Dialog gegenüber der ersten Fassung durchweg etwas Knappes, schnell vorwärts Schreitendes, manchmal sogar etwas Dürftiges. Von der breiten Behaglichkeit des alten Dialogs ist wenig mehr übrig geblieben. Aber Goethe wollte ja jetzt auch einen Operntext liefern, der „wie Marli gewoben" ist. Dass darunter der Text in poetischer Beziehung leiden musste, konnte den Dichter nicht abhalten, dies Opfer zu bringen, wenn dem Komponisten, der Musik dadurch ein Vorteil geschaffen wurde.

Besonders auffallend ist in dieser Beziehung der Unterschied der beiden Fassungen in der Erkennungsszene am Schluss der „Claudine". In der ersten Fassung wird diese ganze Szene in natürlicher, lebenswahrer Breite mit allen Einzelheiten gegeben. Es ist eine besonders schöne, mit vielen Einzelzügen reich ausgestattete Szene. Wieviel kürzer und dürftiger und

leider zugleich auch unwahrscheinlicher ist die entsprechende Szene in der zweiten Fassung. Von all dem, was sich zwei Brüder in dieser Situation zu sagen hätten, und was auch tatsächlich in der ersten Fassung zur Sprache kommt, hören wir hier eigentlich nichts. Die Szene entbehrt hier ganz des frischen, warmen Lebens, das sie dort hatte. Wir sehen deutlich, wie der Dichter hier bewusst vermeidet, was er dort in breiter Ausführlichkeit gegeben hatte. Sowie die Brüder sich erkannt haben, tritt Basko auf, und was die beiden nun weiter miteinander verhandeln, entgeht unsern Ohren. Hier trifft das zu, was Arteaga vom Textdichter verlangt: All die Nebenumstände sind hier abgekürzt, damit die Handlung um so schneller fortschreiten kann und das Ganze um so glänzender wird.

Ebenso kurz und nur in ganz allgemeinen Zügen gehalten ist die Szene, wo gegen Ende der „Claudine“ die beiden Liebespaare zusammentreffen. Eigentlich hätten sich die vier Personen in diesem Augenblick nach den Erlebnissen der letzten Stunden sehr viel zu sagen und zu erklären. Aber der Dichter begnügt sich hier mit ganz allgemeinen, die Gedanken und Gefühle nur ganz kurz andeutenden Wendungen. Die eigentliche Erklärung untereinander lässt er sie pantomimisch während des Gesanges sich geben (vgl. nach V. 1562).

Diese Beispiele mögen hier genügen. Sie zeigen deutlich, wie Goethe all die „kleinen Umstände“, die dem Dichter wertvoll waren, weggelassen hat, um dem Komponisten nach dem Muster der opera buffa einen Text zu geben, der nur in „groben Umrissen auf ein weitläufig gewobenes Zeug“ aufgezeichnet ist. — Was wir hier in grösseren Zügen beobachten, wiederholt sich in kleinerem Massstabe in beiden Stücken immer wieder. Mancher kleine interessante Zug, der aber zu entbehren war, ist verschwunden und mit ihm manche kräftige originelle Wendung, manches kernige witzige Wort. Dass dadurch der Text an Originalität und Leben verloren hat, ist leider nicht zu leugnen. Aber wollte der Dichter die Erfahrungen, die er an der opera buffa gemacht hatte, benutzen, wollte er einen ebenso geeigneten Operntext liefern wie die italienischen Libretti es waren, so musste er wohl diese Opfer bringen. —

Sein Bestreben, einen echt librettoartigen knappen Text zu liefern, der nichts enthält, was für den Komponisten nicht brauchbar oder gar störend ist, führt Goethe nun auch dazu, all jene satirisch-moralisierenden Züge, an denen die ersten Fassungen ziemlich reich sind, zu beseitigen. Der hier massgebende Gesichtspunkt war auch wieder das Prinzip strengster

Beschränkung auf das zur Handlung selbst Gehörige. Als zweiter, mehr innerer Grund kam hier aber noch hinzu, dass das Moralisierende, vor allem da, wo es in ernsterem Charakter auftritt, die Heiterkeit und Leichtigkeit, die die Singspiele nun aufweisen sollten, bedrohte.

Die Weisseschen Singspiele waren voll von solchen lehrhaften moralisierenden Zügen, ja oft drängte sich die Moral sehr stark in den Vordergrund und beherrschte die ganze Handlung des Stückes. In den meisten der Weisse'schen Singspiele steht hinter der eigentlichen Handlung noch ein stark satirisch-moralisierender Gedanke: Der Gegensatz zwischen der sittlichen Verdorbenheit der oberen und der natürlichen, gesunden Kraft der niederen Stände. In der „Jagd" z. B. hat ein vornehmer Wollüstling ein hübsches Dorfmädchen ihrem Verlobten entführen lassen, um sie zu seiner Maitresse zu machen, findet dann aber durch den König die gerechte Strafe. In „Lottchen am Hofe" hat der junge Fürst des Landes Lottchen, ein frisches Bauernmädchen, an seinen Hof gebracht, um sie hier zu bewegen, seine Geliebte zu werden. Aber Lottchen, die das unnatürliche, geschraubte Zeremoniell der Hofschranzen im höchsten Grade lächerlich und abstossend findet, kehrt zu ihrem treuen, biederen Gürge auf das Land zurück. Bei dieser Gelegenheit werden dann auch die unnatürlichen, gezierten Sitten und die alberne, das Ausland nachäffende Modesucht an den Höfen und in den Städten der einfachen, gesunden, natürlichen Lebensart des Bauern gegenübergestellt. Wie hier, stehen in den meisten anderen Weisseschen Singspielen derartige satirisch-moralisierende Gedanken stark im Vordergrund.

Ganz so weit war Goethe in seinen ersten Singspielen nicht gegangen. Die beiden Singspiele sind keineswegs in dem Masse Träger eines derartigen grossen moralischen Gedankens. Aber nichtsdestoweniger weisen beide Singspiele eine Reihe von moralisierenden Zügen auf, die z. T. um so mehr auffallen, als sie mit der eigentlichen Handlung nur schlecht verknüpft sind.

Wenden wir uns zunächst zu „Erwin und Elmire" so sehen wir, wie gleich im Anfang, noch ehe wir wissen, worum es sich eigentlich in dem Stücke handelt, die Mutter Olimpia ihrer Tochter eine längere lehrhafte Rede hält. Sie ist mit Elmire unzufrieden, dass sie, ohne doch dazu einen Grund zu haben, „den Kopf hängen lässt" und „immer mit Tränen in den Augen" herumgeht. Bei der Gelegenheit bringt sie eine ausführliche Gegenüberstellung der heutigen und der früheren Mädchenerziehung an, die natürlich sehr zu Gunsten der letzteren ausfällt. Sie eifert gegen die vornehm abgeschlossene Erziehung

der heutigen Mädchen, wo sie selbst sich doch früher mit den Kindern von geringem Stand vermengt hätten, ohne dass das ihre Sitten verdorben hätte. Sie zieht in drastisch-anschaulichen Ausdrücken gegen die albernen gezierten „hageren Deutsch-Französinnen“ als Erzieherinnen zu Felde, die alle Natur unterdrücken, und vergleicht mit dieser unnatürlichen Erziehung ihre Jugendjahre voll kindlicher Ungezwungenheit und Freiheit. Sie spottet über die steifen Kaffeegesellschaften der heutigen jungen Mädchen:

> „Sie sitzen im Kreis, wie die Damen, trinken ihren Kaffee aus der Hand, wie die Damen; . . . . . so müssen sie anständig sein wie die Damen; und auch Langeweile haben, wie die Damen.“
>
> „Wir liefen in unsern Hauskleidern zusammen und spielten um Nüsse und Stecknadeln und waren herrlich dabei; und eh man sich's versah, paff! hatten wir einen Mann.“

So geht es eine lange Zeit fort, wobei Elmire vergeblich ihre genossene Erziehung zu verteidigen sucht. Diese ganze Stelle, in der deutlich Rousseausche Ideen durchschimmern, ist ein reizendes Stückchen Kultur- und Sittengeschichte in humorvoller satirischer Form, voller Leben und Lebenswahrheit, das in dem behaglichen deutschen Singspiel mit seinem Prosadialog wohl Platz hatte und durchaus in seinem Sinne war. Und wenn Goethe in dem Brief an Frau von Stein vom 19. Januar 1788 bedauert, dass er „vielen poetischen Stoff habe wegwerfen müssen,“ so dürfen wir wohl dabei nicht zuletzt an diese Partie denken.

Aber „nach den erkannten Gesetzen“ [1]) hatte in der neuen Fassung dieses alles keinen Platz mehr. Derartiges fand sich in der opera buffa nirgends. Was sollte auch der Komponist mit solchen Stellen anfangen? Eine derartige Belastung des Dialogs, der doch nur in den nötigsten Zügen die Handlung weiterführen sollte, [2]) war ihren Gesetzen durchaus zuwider. Dazu kommt, dass es auch ihrem ganzen Geist widersprach, irgendwelche ernsteren Gedanken in die leichte, fröhliche Liebeshandlung einzumengen, ein Gesichtspunkt, der weniger für die eben besprochene Stelle als für die noch heranzuziehenden Partien, die z. T. ernsteren Charakters sind, in Betracht kommt.

In so breitem Umfange, wie hier, tritt in „Erwin“ das Moralisierende nicht wieder hervor. Es sind nur einzelne kleine

---

1) Zitat aus demselben Brief.

2) Arteaga sagt (a. a. O. I, 42): Die Aufgabe des Rezitativs sei es, „gleichsam die Zwischenräume auszufüllen, welche sich zwischen dem Übergang einer Leidenschaft zur anderen fänden.“

Stellen, die ausserdem noch in Betracht kommen, die wir aber auch in der zweiten Fassung nicht wiederfinden. Doch sie genügen, um zu zeigen, wieviel stärker der Dichter in der ersten Fassung zum Moralisieren neigte, als in der zweiten, insofern er dort seinen Personen moralische Gedanken in den Mund legt, die wir in der zweiten Fassung nicht mehr hören.

Ist in der zweiten Fassung Erwins Flucht in die Einsamkeit eine Verzweiflungstat der Liebe, für die er niemandem Rechenschaft schuldig ist, als sich und seinem liebenden Herzen, so wird sie in der ersten Fassung durch Olimpia „ein dummer Streich" genannt, „den ihm Gott verzeihen möge, wie die Not, die er seiner Mutter macht" (S. 77 f.).

> „Ich bgreif's nicht, was ihn bewogen haben kann, auf einmal durchzugehen. Keine Schulden hatte er nicht, war sonst auch ein Mensch nicht zur Ausschweifung geneigt." — „Wie beliebt war er bei Hofe! Seine Geschicklichkeit, sein Fleiss ersetzte den Mangel eignes Vermögens."

Mit diesem moralischen Masstabe wird in der zweiten Fassung nicht mehr gemessen.

Gegen Schluss des Stückes bekommen wir in der ersten Fassung noch eine kleine derartige Betrachtung zu hören. Erwin beklagt sich bei Bernardo über die Treulosigkeit, Eitelkeit und Oberflächlichkeit der Mädchen von heute:

> „Die Mädchen! Ha! was kennen, was fühlen die! Ihre Eitelkeit ist's, die sie etwa höchstens einigen Anteil an uns nehmen lässt. Uns an ihrem Triumphwagen auf und ab zu schleppen! — Wenn sie Langeweile haben, wenn sie nicht wissen, was sie wollen, da sehnen sie sich freilich nach etwas; und dann ist ein Liebhaber oder ein Hund ein willkommenes Geschöpf" etc. — „Unterhalten, amüsiert wollen sie sein, das ist alles. Sie schätzen dir einen Menschen, der an einem fatalen Abende in der Karte mit ihnen spielt, so hoch, als den, der Leib und Leben für sie hingibt," (S. 94 f.).

Bernardo erwidert ihm sehr ernst:

> „Wichtiger Mensch! Was hast du denn noch für ein Mädchen getan, dass du dich über sie beklagen darfst. Nimm ein liebenswürdig Weib, versorge sie und ihre Kinder, trage Freud' und Leid des Lebens mit ihr; und ich versichere dich, sie wird dankbar sein, wird jeden Tag mit neuer Liebe und Treue dir um den Hals fallen" etc.

Alle derartigen Züge sind in der Umarbeitung weggefallen.

Ganz ähnlich steht es mit „Claudine". Die Zeitsatire hat zwar hier keinen so breiten Platz, wie in „Erwin", aber zu finden ist sie auch hier. So in erster Linie in der 4. Szene, wo Crugantino der Einladung Gonzalos auf das Schloss gefolgt ist und nun ein Lied zum besten gibt. (S. 153 f.). Gonzalo knüpft hier an den Gesang Crugantinos der eigentlichen Hand-

lung ganz fern liegende Betrachtungen, deren Thema sich mit dem der Olimpia und dem der Weisseschen Singspiele ziemlich berührt: Wo früher Einfachheit und Natur war, herrscht jetzt Unnatur und Geziertheit. Natur ist nur noch bei dem Bauern:

„Der isst, trinkt, arbeitet, schläft und liebt so simpel weg, und kümmert sich den Henker drum, in was für Firlefanzereien man all das in den Städten und am Hofe vermaskieret hat" (S. 154, 17 ff.).

Hier streift der Dichter das beliebte Thema der Weisseschen Operette. Dann klagt Gonzalo darüber, dass man auch den einfachen natürlichen Gesang vergessen hat, die schlichten Liedchen, die der Bauer bei der Arbeit und sonst, wenn es ihm wohl ums Herz war, sang, und in die einzustimmen der Herr sich nicht schämte.

„Da waren die alten Lieder, die Liebeslieder, die Mordgeschichten, die Gespenstergeschichten, jedes nach seiner eigenen Weise, und immer so herzlich, besonders die Gespensterlieder. Da erinnere ich mich einiger; aber heutzutage lacht man einen mit aus." (S. 154, 25 ff.)

Crugantino kann ihm darauf erwidern, dass man gerade jetzt wieder anfange, den alten Balladen, Romanzen und Bänkelgesängen Interesse zu schenken, eine Nachricht, die Gonzalo mit Freude vernimmt:

„Das ist doch einmal ein gescheidter Einfall von ihnen; etwas Unglaubliches, dass sie wieder zur Natur kehren; denn sonst pflegen sie immer das Gekämmte zu frisieren; das Frisierte zu kräuseln; und das Gekräuselte am Ende zu verwirren, und bilden sich Wunderstreiche drauf ein."

Auch diese von der eigentlichen Handlung weitabliegende Exkursion mit ihrem halb moralisch- halb literarisch-satirischen Thema ist in der Umarbeitung weggelassen.

Aber auch eine Reihe von kleineren einzelnen Zügen, die in der zweiten Fassung fehlen, zeigen, dass auch hier ebenso wie in „Erwin" überhaupt den Personen der ersten Fassung allerlei moralische Erwägungen näher liegen, als denen der zweiten Fassung. Das lange Gespräch zwischen Gonzalo und Sebastian, mit dem nach dem Eingangschor der Dialog beginnt, bewegt sich stark in dieser Richtung. So sagt z. B. Sebastian (S. 113, 8):

„Nein, ich sage dir, mich ergötzt das kleine Fest recht herzlich. Denn ob ich gleich kein Freund von Umständen bin; so bin ich doch den Ceremonien nicht feind. Ein feierlicher Aufzug von geputzten Leuten; ein Zusammenlaufen des Volks; gejauchzt, die Glocken geläutet; gejauchzt und geschossen drein: es geht einem das Herz doch immer dabei auf, und ich verdenk's den Leuten nicht, wenn sie dadurch glauben, die Heiligen zu verehren, und Gott selbst zu verherrlichen."

Dem Pedro gegenüber appelliert er an seine sittliche Pflicht, dafür zu sorgen, dass sein Bruder wiedergefunden werde (S. 117, 1):

> „Ich sag ihm [Pedro] so oft: Herr, seid verliebt; wer wehrt 's euch? Seid bei Claudinen; wer hindert euch? Nur vergesst nicht ganz, was ihr euch und eurer Familie und der Welt schuldig seid. Das hilft —!“

und (S. 117, 14 ff.):

> „Ich rede ihm zu wie ein Biedermann. Was! seinen Bruder länger in dem Luderleben verwildern zu lassen, der mit Spielern und Buben im Lande herumschwadroniert, mehr Mädels betrügt, als ein anderer kennt, und öfter Händel anfängt, als ein Trunkenbold sein Wasser abschlägt!“

Und etwas später heisst es (S. 119, 8):

> „Umsonst soll er [Crugantino] uns nicht genarrt haben. Krieg' ich ihn nur einmal beim Kragen, ich will schon in einem Kloster oder irgend einer Festung ein Plätzchen für ihn finden, und Pedro soll mir die Rechte des Erstgeborenen geniessen. Der König hat schon seine Gesinnung hierüber blicken lassen. Wenns wahr ist, dass mein Mann sich in der Gegend aufhält; so müsst' es arg zugehen, wenn ich ihn nicht, zu Ehren des Fests, heute noch packe. Wir können's vor Gott und der Welt nicht verantworten; der alte Vater würde sich im Grab umwenden!“

Die bisher angeführten Stellen aus der „Claudine“ sind Aussprüche Sebastians. So ist Sebastian in dem ganzen Stück der Vertreter der moralisierenden Richtung. Wir begreifen daher, warum gleich beim ersten Umarbeitungsgedanken der Dichter plante, ihn fallen zu lassen: Derartige moralisierende Betrachtungen hatten in der neuen Fassung keinen Platz mehr. Das allein war aber nicht der Grund, die Rolle des Sebastian zu beseitigen. Der Dichter hätte ja diese Partien weglassen oder sehr stark einschränken können, ohne doch Sebastian selbst fallen zu lassen. Wir sahen aber (S. 59), dass Sebastian eine Figur war, die in dem Rahmen einer komischen Oper nach italienischem Muster überhaupt keinen rechten Platz hatte, weil sie durch keine „Leidenschaft und Empfindung“ interessierte, sondern nur ganz nüchtern-geschäftlich handelte. — Andrerseits aber können wir nicht sagen, dass sich der Fortfall aller moralisierenden Züge in der „Claudine“ einfach durch den Fortfall des moralisierenden Sebastian erklärt und hiervon eine selbstverständliche Folge ist. Die Rolle des Sebastian in ihrer organischen Funktion ist in der zweiten Fassung sozusagen an Pedro und Alonzo verteilt. Von dem Moralisierenden aber ist nicht das Mindeste übernommen.

Im Gegenteil: Auch Pedro liegen in der neuen Fassung moralische Gedanken nicht mehr so nahe wie in der ersten Fassung. Er klagt dort über das wüste Leben seines Bruders Claudine gegenüber (S. 124, 14 ff.):

„Der Unglückliche! Ich erschrecke über seine Verhärtung. Nicht zu fühlen, dass das unstete flüchtige Leben ein Fluch ist, der auf dem Verbrecher ruht, verbannt er sich selbst aus der menschlichen Gesellschaft. Es ist unglaublich! Und dann — mit Zittern sag ich's, — wie manche Träne von ihm verführter, verlassener Mädchen hab' ich fliessen sehn? O, das war's, was uns am meisten aufbrachte, seiner Freiheit nachzustellen. Ich hätte mit den armen Geschöpfen vergehen mögen! Wie wird ihm sein, wenn er, von seiner Verblendung dereinst geheilt, mit Zittern sehn muss, dass er das innerste Heiligtum der Menschheit entweihte, da er Liebe und Treue so schändlich mit Füssen trat?"

Das sind Gedanken, die wir in dieser sittlichen Tiefe in der zweiten Fassung nicht finden. Alle derartigen Züge — nicht nur, soweit wir sie bei Sebastian finden — sind hier weggefallen.

Wir sahen, dass Weisse mit Vorliebe ein sittliches Problem in seinen Singspielen mit der Handlung verbindet, oft geradezu die Handlung in den Dienst eines sittlich-ernsten Gedankens stellt und dass Goethe ihm hierin nur soweit nahe kommt, als er zeitgemässe sittliche Fragen zwar berührt, aber nur nebensächlich behandelt, wobei diese Probleme meist leichterer, harmloser Natur sind. In einem Punkt nun liegt auch in der „Claudine" ein ernsteres sittliches Problem zu Grunde, wenn auch hier wieder nur ganz leicht angedeutet. Crugantino ist doch nicht nur so ein ganz abenteuerlicher Geselle, der uns nicht weiter interessiert, als durch die Fabel, durch den Verlauf der Handlung selbst, sondern es liegt, zwar nur ganz unaufdringlich angedeutet, ein tieferer Sinn zu Grunde, der durch manche Aussprüche Sebastians und Pedros des öfteren schon berührt wird und dann am Schluss des Stückes klarer durchleuchtet: Es ist der Konflikt des kraftvollen, ungestümen, aber zugleich ungezähmten und zügellosen Jünglings mit den geordneten, unumstösslichen Gesetzen der menschlichen Gesellschaft, ein Lieblingsthema und Lieblingsproblem des Sturmes und Drangs.

Schon einige der angeführten Stellen weisen die Richtung auf dieses zeitgemässe Problem auf. Klarer tritt es am Schluss des Stückes hervor, in der Auseinandersetzung Crugantinos mit Sebastian, Pedro und Claudine. Sebastian macht Crugantino schwere Vorwürfe wegen seines entehrenden Lebens (S. 185, 7):

> „Und glaubt ihr dann, das putzte man alles so ab, wie ein Bauer die Nase am Ärmel? Ihr müsst ein Gewissen haben!“

und später:

> „Und was soll man dir tun, der du dies edle Haus [Castelvecchio] so entehrst?“

Doch Crugantino ist nicht so leicht gewillt, alle Schuld auf sich zu nehmen (S. 187, 18 ff.):

> „Ihr seid ausgezogen, mich zu fangen? Nun was hättet ihr an mir? Wollt ihr mich in Turm sperren, um der Welt den unbedeutenden Ärger und meiner Familie die eingebildete Schande zu sparen? Nehmt mich! — Und was habt ihr getan? Und seid ihr mir nichts schuldig?“

Und als Sebastian ihm entgegnet:

> „Führt euch besser auf!“

da bricht Crugantino los:

> „Mit eurer Erlaubnis, mein Herr, davon versteht ihr nichts! Was heisst das — aufführen? Wisst ihr die Bedürfnisse eines jungen Herzens, wie meins ist? Ein junger toller Kopf — wo habt ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unerträglich! Will ich arbeiten, muss ich Knecht sein; will ich mich lustig machen, muss ich Knecht sein. Muss nicht einer, der halbwegs was wert ist, lieber in die weite Welt gehn? Verzeiht, ich höre nicht gern anderer Leute Meinung, verzeiht, dass ich euch die meinige sage! Dafür will ich euch auch zugeben, dass, wer sich einmal ins Vagieren einlässt, dann kein Ziel mehr hat und keine Grenzen; denn unser Herz, ach, das ist unendlich, so lang' ihm Kräfte zureichen!“

Hier sehen wir ein sittliches Problem berührt, das zu jener Zeit aktuell war und das auch unserm Dichter damals keineswegs fern stand.

Von all diesen Zügen finden wir in der zweiten Fassung nichts mehr. Ihre Beseitigung war eine Forderung, die, wie Goethe aus der italienischen komischen Oper gelernt hatte, das musikalische Interesse an den Dichter stellte. Dadurch wurde der Dialog entlastet und verkürzt und die Handlung nicht zu lang aufgehalten. Zudem würde der Komponist solchen Stellen ziemlich ratlos gegenübergestanden haben.

Wir werden im nächsten Abschnitt sehen, dass es dem Dichter aber nicht nur aus diesen mehr äusseren Gründen um die Beseitigung solcher moralisierenden Partien zu tun war, sondern dass er bestrebt ist, durch Umbildung der den Konflikt darstellenden und lösenden Motive an Stelle der sittlichen Tiefe eine gewisse heitere Leichtigkeit, ja Oberflächlichkeit treten zu lassen und dadurch den ganzen Charakter der Stücke umbildet.

III. Umbildung übernommener Motive.

Wenn wir die Weisse'schen Singspiele hinsichtlich ihres Inhaltes mit der opera buffa vergleichen, fällt uns in ihrem Charakter, in der ganzen Stimmung, die sie beherrscht, ein wesentlicher Unterschied auf. Wir erwähnten schon, dass es die opera buffa vermeidet, irgendwelche tieferen sittlichen Gedanken, sei es auch nur nebensächlich, zu behandeln. Die Moral ist für sie ein undankbares Gebiet, und nicht selten spielt sie geradezu eine recht bedenkliche Rolle.

Wir sahen, wie ganz anders es hierin mit den Weisse'schen Operetten steht, die zum grossen Teil in ihrer Handlung Träger grosser sittlicher Gedanken sind. Und wir konnten feststellen, wie Goethe alle derartigen Züge, die er, im Stile der Weisseschen Operetten, in seinen ersten Singspielen eingemengt hatte, bei der Umarbeitung beseitigt.

Aber es ist nicht das Moralisierende allein, das den Unterschied zwischen den Operetten Weisses und der opera buffa ausmacht, sondern wir bemerken ganz allgemein in beiden Gattungen ein wesentlich verschiedenes Niveau, eine stark abweichende Grundstimmung, die sich nicht allein durch Vorhandensein oder Fehlen moralisch-satirischer Züge erklärt: Die Weisse'schen Operetten sind wie ihre französischen Vorbilder fast durchweg ernster in ihrer Handlung, als die opera buffa, die grundsätzlich alles Ernste vermeidet. Eine Ausnahme bilden die beiden ersten Singspiele Weisses, „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los“ und „Der lustige Schuster“, die Bearbeitungen von Coffeys komischen Opern „Devil to pay or the wives metamorphosed“ und „The merry cobler or the second part of the devil to pay“ sind. Alle andern Singspiele Weisses gehen auf französische Vorlagen zurück. Während nun die englische durch Gay's „Beggars opera“ (1727) eingeführte komische Oper von Anfang an etwas stark Possenhaftes hatte und immer bewahrte, hatte sich in Frankreich der Begrfff „komische Oper“ bald verschoben, insofern dies eine Bezeichnung wurde, die nicht sowohl auf den Charakter der Handlung als auf die äussere Form ging. „Komische Oper“ nannte man allgemein die Oper, die nicht, wie die grosse Oper, gesungenes Rezitativ, sondern gesprochenen Dialog hatte. So war die französische komische Oper keineswegs immer „komisch“ im Sinne der italienischen komischen Oper, sondern nicht selten war dem Sentimentalen ein breiter Raum gegönnt, wenn auch der Schluss immer versöhnlich blieb.

Diese Grundstimmung haben die Operetten auch in den Weisse'schen Bearbeitungen behalten. Auch hier schliesst die Handlung immer glücklich, aber sie weist in ihrem Verlauf nicht selten ernstere, fast das Tragische streifende Züge auf. So ist auch die Zahl der ernsteren lamentablen Gesänge gar nicht gering, und Hiller als Komponist gefiel sich besonders in der Behandlung solcher Partien, wozu er sich tatsächlich auch geeigneter zeigte, als zu dem Leichten, Humorvollen oder gar Komischen, das ihm selten gut geriet. So fehlt es in den Weisse-Hiller'schen Singspielen nicht an vorübergehender Tragik, wobei einer gewissen düsteren, schroffen Stimmung nicht immer ausgewichen ist. — Auch in dieser Beziehung lassen sich Goethes älteste Singspiele mit den Weisse'schen komischen Opern und ihren Originalen, den französischen Operetten, vergleichen.

Derartige Szenen finden wir in der opera buffa nie. Jedenfalls werden sie nie aufgesucht, und wo sie im Gang der Handlung einmal unvermeidlich sind, werden sie immer höchst leicht und oberflächlich behandelt, sodass man gar nicht zum Bewusstsein einer an sich ernsteren Situation kommt. Für unsere deutsche Auffassung entging dadurch freilich dem Komponisten manche in unserm Sinne angenehme Kontrastwirkung. Aber es war eben keineswegs der Sinn der komischen Oper, solche ernsteren Szenen zu betonen. Für sie hatte ja die opera seria genügend Raum. Die opera buffa aber, die ja hierin gerade einen Gegensatz zu jener bilden wollte, vermied alles Ernste, Sentimentale oder gar Tragische. Das Element, in dem sie lebte, war Leichtigkeit, Heiterkeit, ungetrübte, humorvolle, fröhliche Laune, die sich um den Ernst des Lebens wenig kümmerte. In ihrem Bestreben, diesen Charakter aufs energischste zu betonen, konnte sie natürlich eine starke Oberflächlichkeit nicht vermeiden, und nicht selten artet diese oberflächliche Leichtigkeit zur Trivialität aus. Es fehlt zumeist den Handelnden und ihren Handlungen an innerer Kraft und ernster Lebenswahrheit. Auch die Liebe, ihr beliebtestes, in allen Variationen immer wieder behandeltes Thema, entbehrt sehr oft des Ernstes und der inneren Tragweite, wie sie das deutsche Singspiel hat, es sind meist mehr oberflächliche, galante Liebeleien als kraftvolle, aus der Tiefe des Herzens stammende Regungen. Ein einziger Blick genügt oft, um die Liebesleidenschaft entflammen zu lassen, und ebenso leicht, wie sie entstanden, ist die Liebe erloschen — oder hat ihren Gegenstand gewechselt. So ist es ein tändelndes, leicht-graziöses Spiel, ohne tiefe psychologische Entwickelung, reich an hübschen, lebhaften Szenen, die leicht wechseln, reich an kleinen oberflächlichen Konflikten, die ebenso schnell gelöst werden, wie sie entstanden sind.

Diese heitere Leichtigkeit der italienischen komischen Opern war Goethe nicht verborgen geblieben, ja sie gerade ist es in erster Linie, der er die Wirkung, die sie ausübten, zuschreibt, und die er immer wieder rühmt. Es sei hier nur jene Stelle der „Italienischen Reise“ aus dem „Bericht“ über den Monat November 1787 angeführt, in dem er sich zusammenfassend über die Umarbeitung ausspricht:

„Gewöhnlich schilt man auf die italiänischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen, wie einer dem andern nachsagen kann, ohne was dabei zu denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Componisten und an den Sänger, als in wieweit beide sich hinzugeben Lust haben. Ohne hierüber weitläufig zu sein, erinnere ich an den Text der heimlichen Heirath[1]; man kennt den Verfasser nicht, aber es war einer der geschicktesten, die in diesem Fache gearbeitet haben, wer er auch mag gewesen sein. In diesem Sinne zu handeln, in gleicher Freiheit nach bestimmten Zwecken zu wirken, war meine Absicht, und ich wüsste selbst nicht zu sagen, in wiefern ich mich meinem Ziel genähert habe.“

Das schreibt der Dichter freilich erst annähernd 30 Jahre später. Dass dies aber auch schon damals, bei der Umarbeitung, seine Meinung und seine Absicht war, beweist u. a. ein Brief an Frau von Stein vom 19. Januar 1788, wo es nach Beendigung der beiden ersten Akte von „Claudine“ heisst:

„Es ist schweer so ein Werckchen, nach erkannten Gesetzen, mit Einsicht und Verstand und zugleich mit Leichtigkeit und Laune zu machen.“

So sehen wir auch in dieser Beziehung den Dichter den bekannten Weg gehen. Am deutlichsten zeigt „Scherz, List und Rache“ wie stark ihn die Bekanntschaft der opera buffa in diese Richtung gebracht hat. Hier ist die italienische graziöse Leichtigkeit auf das glücklichste nachgeahmt worden, hier trübt kein ernster Gedanke den spielenden Humor der Handlung. Dies Werkchen scheint ganz aus italienischem Geiste erfunden und geschaffen zu sein.

Soweit konnte der Dichter in der Umarbeitung von „Erwin“ und „Claudine“ natürlich nicht gehen. Das würde schon der Stoff an sich gar nicht vertragen haben. Aber wenn wir die beiden Fassungen der beiden Singspiele miteinander vergleichen, beobachten wir deutlich, wie der Dichter auch hier versucht hat, in den neuen Fassungen die Erfahrungen an der opera buffa zu verwerten und seinen Singspielen ein fröhliches Gepräge und zugleich auch eine grössere Leichtigkeit zu geben, die freilich auch hier oft zur Oberflächlichkeit wird. So sehen wir ihn

---

1) Von Cimarosa, Text von Bertati; vgl. S. 27.

manche Motive der ersten Fassungen, die ihm nun zu düster und zu schroff für den Geist einer komischen Oper erscheinen mochten, in der Umarbeitung abschwächen und dadurch das Ganze in ein freundlicheres Licht rücken.

In „Erwin“ macht sich das naturgemäss nicht so sehr geltend, wie in „Claudine“, da hier die Handlung an sich schon in der ersten Fassung weniger Düsteres und Schroffes bietet. Aber immerhin ist auch hier an einigen Stellen eine Abschwächung der Tragik gegenüber der ersten Fassung zu beobachten.

So lässt sich deutlich verfolgen, wie in der zweiten Fassung die Flucht Erwins weniger tragisch behandelt wird. In der ersten Fassung ist sie nicht nur die traurige Verzweiflungstat eines Liebenden, der sich von der Seite eines Mädchens reisst, das ihn mit Lieblosigkeit quält, wobei es sich lediglich um den Schritt selbst und die dadurch verursachte Trennung, nicht aber um die Not, in die der Herumirrende nun kommen muss, handelt, sondern es wird dieser verzweiflungsvolle, unselige Schritt in seiner ganzen Tragweite, mit allen seinen traurigen Folgen ermessen. Olimpia sagt von dieser Tat Erwins, sie „stürze ihn ins Elend“ (S. 78, 5) und malt sich und der trostlosen Elmire sein Unglück näher aus:

> „Er wird herumirren, er wird Mangel leiden, er wird in Not kommen, er wird kümmerlich sein Brot verdienen, wird unter die Soldaten gehen.“

Die zweite Fassung vermeidet es, so drastisch die Not Erwins zu schildern. Hier handelt es sich eigentlich nur darum, dass Elmire ihren Geliebten von ihrer Seite vertrieben hat und dass sie sich nun in reuiger, liebender Sehnsucht nach ihm verzehrt. Davon, dass Erwin in Not und Elend kommen wird, ist hier keine Rede. So gebraucht auch Elmire selbst in der zweiten Fassung nicht solch starke, verzweiflungsvolle Ausdrücke wie in der ersten Fassung, wo sie ausruft (S. 79, 10):

> „Weh dir, Elende, die du ihn zur Verzweiflung brachtest! . . . . Und doch konnt’ ich ihn kränken, konnte ihm mit Kaltsinn, mit anscheinender Verachtung begegnen, bis sein Herz brach, bis er, in dem Ueberfall des heftigsten Schmerzens, seine Mutter, seine Freunde, und ach! vielleicht die Welt verliess — Schrecklicher Gedanke! Er wird mich ums Leben bringen.“

Schon die Form des Monologs, die wir an dieser Stelle in der neuen Fassung nicht haben, lässt hier den Ausdruck der Trauer drastischer hervortreten. In der neuen Fassung tritt uns Elmire nur in Begleitung von Rosa und Valerio entgegen und wird mit den beiden im Terzett singend eingeführt. Wie stark gemildert erscheint ihr verzweiflungsvoller Schmerz gegenüber jenem Monolog in den Worten des Terzetts:

(V. 87.) „Und das Verlangen
Und das Erwarten:
„Säh' ich den Liebsten
Wieder im Garten!“
Ist nicht erfüllt
Wird nicht gestillt.“

Hier liegt ihr der Gedanke, Erwin könne tot sein, ganz fern, ja es scheint in diese Trauer immer noch ein Hoffnungsstrahl hineinzuleuchten, Erwin könne und müsse zurückkehren. In der ersten Fassung wird Elmirens furchtbare Ahnung, dass Erwin tot sei, durch Bernardo bestätigt, und Elmire ruft aus (S. 81, 3):

„Er ist verloren, und ich bin elend auf ewig!“

und etwas später sagt sie (S. 85, 10):

„Ich sage dir Alter, dass in solcher Lage der Seele nirgends Trost zu hoffen ist, als den uns der Himmel durch seine heiligen Diener gewährt. Gebet, tränenvolles Gebet, das mich auf meine Knie wirft, wo ich mein ganzes Herz drinne ausgiessen kann, ist das einzige Labsal meines gequälten Herzens, der einzige trostvolle Augenblick, den ich noch geniesse.“

In der neuen Fassung, wo von einem Gedanken an Erwins Tod ja überhaupt keine Rede ist, sind solche starken Ausbrüche ihres Schmerzes vermieden, und die dort überwältigende, erschütternde Trauer ist hier auf einen milderen, weicheren Ton gestimmt.

Auch Erwins Trauer um sein verlorenes Glück ist in der zweiten Fassung nicht so stark ausgemalt, wie in der ersten Fassung, und während wir hier den Eindruck eines tiefen Seelenschmerzes haben, für den es keine Heilung gibt, geht in der neuen Fassung die Hoffnung auf eine glückliche Lösung nie ganz unter. Die Stimmung in Erwins Monolog am Beginn des 2. Akts ist in der neuen Fassung nicht so düster wie in der ersten Fassung. Hier, in der ersten Fassung, endigt der Monolog mit den Worten:

„Vergebens, vergebens! In den Zerstreuungen ihrer bunten Welt vergisst sie den Abgeschiedenen, und mich umgibt die ewig einfache, die ewig neue Qual, dumpfer und peinigender, als ich mich in ihrer Gegenwart fasste. Abwechselnde Hoffnung und Verzweiflung bestürmen meine rastlose Seele.

Inneres Wühlen
Ewig zu fühlen;
Immer verlangen
Nimmer erlangen;
Fliehen und streben
Sterben und leben —
Höllische Qual,
Endig' einmal.“

In der zweiten Fassung verwendet der Dichter weichere Farben. Hier findet Erwin Trost am Grabe des Einsiedlers, der ihm früher oft „Frieden in das Herz gesprochen“ hat:

(V. 506 ff.) „Welch ein Lispeln, welch ein Schauer
Weht vom Grabe des Geliebten!
Ja es wehet dem Betrübten
Sanften Frieden in das Herz.
Schweige, zarte liebe Stimme!
Mit den sanften Zaubertönen
Lockst du mich, vermehrst das Sehnen,
Marterst mit vergebnem Schmerz.
Welch ein Lispeln, welch ein Schauer ....“
u. s. w.

Das sind Unterschiede, die freilich nicht sehr in die Augen springen, und wir würden sie vielleicht gar nicht auf eine bestimmte Absicht des Dichters zurückführen können, wenn wir nicht dieselben Vorgänge, und zwar viel deutlicher, in „Claudine“ beobachteten, wo es keinem Zweifel unterliegen kann, dass hier eine Absicht des Dichters vorliegt.

In „Claudine“ sind in der ersten Fassung eine Reihe von Motiven, ja ganze Szenen, die in ihrer tragischen Kraft für den leichten Rahmen einer komischen Oper zu wuchtig erscheinen mussten, und die wir daher entsprechend umgebildet und abgeschwächt in der neuen Fassung wiederfinden. Wenn der Dichter, der sich die Leichtigkeit und Heiterkeit der opera buffa zum Muster für seine komischen Opern genommen hatte, die „Claudine“ erster Fassung mit jener verglich, so musste ihm auf den ersten Blick auffallen, dass in ihr der Tragik nicht nur ein für eine komische Oper sehr breiter Raum zugemessen war, sondern dass sie auch an Intensität das in den Operetten gewöhnliche Mass weit überschritt. Vor allem am Schluss des Stückes überwogen die tragischen Szenen und tragischen Motive so stark, dass das Ganze dadurch eine reichlich herbe, düstere Stimmung bekam, die der kurze versöhnliche Schluss ganz auszugleichen kaum imstande war. Der Dichter, der die Leichtigkeit des „Re Teodoro“ rühmt,[1]) der in „Scherz, List und Rache“ die „anhaltend gefällige melodische Bewegung von Schalkheit zu Leidenschaft und Leidenschaft zu Schalkheit,[2]) die er bei den Italienern beobachtet hatte, anstrebte und mit grossem Glück nachbildete, musste jetzt Anstoss nehmen an der für die Leichtigkeit einer komischen Oper oft unerträglich düsteren Stimmung des alten Singspiels. So greift er auch hier energisch ein, und

1) Vgl. an Kayser 23. Januar 1786.
2) Vgl. an Kayser 20. Juni 1785.

so erhält der zweite Teil der „Claudine“ ein ganz anderes Gepräge.

In dieser Richtung sehen wir den Dichter im Verlauf des Stückes zum ersten Mal tätig in der 4. Szene („Zimmer im Schlosse“) und zwar in ihrem zweiten Teile, der eine wesentliche Umgestaltung erfahren hat. In der ersten Fassung ist der Schluss dieser Szene von ungeheuer dramatischer Kraft. Während Crugantino die Gespensterballade singt, trifft die Kunde ein, dass Pedro von Räubern schwer verwundet ist. Ein Bedienter teilt es der Sybille leise mit, und als Crugantino in seiner Ballade gerade die schauerlich-spannende Stelle

„Er sieht sein Schätzel unten an,
Mit weissen Tüchern angetan
Die wendt sich“ — — —

singt, sagt Sybille die Trauerbotschaft der Claudine leise ins Ohr. Claudine schreit auf „Pedro!“ und „fällt ohnmächtig zurück“. „Alle springen auf“. Gonzalo ruft:

„Hülfe! Was gibts? Hülfe!“

Dann verkündet Sybille:

„Pedro ist verwundet, gefährlich verwundet!“

Die Bestürzung über die unheilvolle Kunde, die ängstliche Sorge um Claudine, die nicht wieder zu sich zu bringen ist, verbinden sich hier zu einer wuchtigen Wirkung. In diesem Augenblick höchster angstvoller Bestürzung stürmt Sebastian mit einer Wache herein, und ohne ein erklärendes Wort befiehlt er die Verhaftung Crugantinos. Dieser springt auf

„wirft seinen Stuhl um und verrammelt sich hinter den Tisch und Claudine, zieht ein Paar Terzerole heraus und ruft drohend: „Bleibt mir vom Leibe! Ich möchte nicht gern einem was zu Leide tun,“

und als Sebastian doch auf ihn losgeht, feuert er einen Schuss gegen die Decke, um zu zeigen, „dass sie geladen sind“. Dann zieht er den Degen und, in der andern Hand die Pistole, springt er über den Stuhl weg und schlägt sich durch, „wütend wie der Teufel“. Claudine „ist bei dem Schuss aufgefahren, sieht wild um sich her“ und ruft:

(S. 162, 23 ff.) „Tot! Tot! Hast du's gehört? Sie haben ihn erschossen. (Sie springt auf) Erschossen. Mein Vater! (weinend) und Sie haben's gelitten! Wo haben sie ihn hin? Wo sind sie hin? Wo bin ich? Pedro!“ (Sie fällt wieder in den Sessel.)

Gonzalo geht hülflos und verwirrt umher und jammert:

„Mein Kind! Mein Kind! — Claudine, mein Kind! — O meine Tochter!“ Claudine hebt sich ohnmächtig, ohne zu sprechen, reicht ihrem Vater die Hand und sinkt wieder hin.

Erst allmählich gelingt es, Claudine aus ihrer Ohnmacht zurückzurufen, während ihre verzweifelten Angstrufe „Pedro! Er ist tot?“ usw. noch eine Weile fortgehen. Selbst die sonst gefühllosen Nichten sind aufs tiefste erschüttert durch diese ganze Szene. Sybille jammert (S. 165, 9 f.):

> „Mir klappern die Zähne, wie im Fieber. Den Schrecken fühl' ich Jahr und Tag in den Gliedern.“

und Camille (S. 165, 2 f.):

> „Mir wird's blau vor den Augen. Mir wird's weh.“

Sebastian hat mit der gesamten Dienerschaft bei Nacht und Nebel die Verfolgung Crugantinos aufgenommen. Gonzalo zieht sich zurück, um ein wenig zu ruhen, Claudine entlässt auch die Nichten, die eigentlich bei ihr wachen sollen, und so endet diese ganze erschütternde Szene sehr wirkungsvoll mit einem Monolog Claudinens, in dem noch einmal die ganze Not des von höchster Angst gequälten liebenden Herzens aufgerollt wird. Das Bild des in seinem Blute liegenden noch mit dem letzten Atemzuge nach ihr rufenden Geliebten, das in ihrer seelischen Erschütterung vor ihrem geistigen Auge auftaucht (vgl. S. 169, 6 ff.), lässt in ihr den verzweifelten Entschluss reifen, zu ihm zu eilen und ihm zu helfen, wenn noch zu helfen ist.

Die Szene ist in dieser ersten Fassung von einer erschütternden, düsteren Wucht, und der Dichter hat hier die Mittel nicht gespart, um eine solche Wirkung hervorzubringen.

In der Umarbeitung ist diese ganze Szene nun stark abgeschwächt und ihre erschütternde Kraft und die allzutrübe Stimmung wesentlich gemildert. Der Dichter hat das in erster Linie dadurch erreicht, dass er hier nicht die unheilvolle Botschaft von Pedros *gefährlicher Verwundung* bringen lässt, sondern nur die von einem *Ueberfall durch die Vagabunden, bei dem aber niemand verwundet, nur das Gepäck geraubt* ist. Naturgemäss ist die Wirkung *dieser* Botschaft auf die versammelte Gesellschaft nicht so erschütternd wie jene in der ersten Fassung, und Claudine fällt nicht in Ohnmacht. Ueberhaupt vertieft sich der Dichter hier nicht entfernt in dem Masse wie dort in Claudinens Angst und Not, die hier vielmehr ziemlich stark zurücktritt. Er schildert hier mehr die *allgemeine* Wirkung der Nachricht auf die ganze Gesellschaft und schwächt so den Eindruck ab. Auch die Art, wie hier die Nachricht gebracht wird, ist nicht von der starken Wirkung wie in der ersten Fassung. Hier wird Rugantinos Gesang durch zwei Bediente Alonzos unterbrochen, die melden,

dass zwei Bediente Pedros vor der Türe nach Alonzo fragen, und als dann diese hereinkommen, beginnen sie:

(V. 1028 ff.) „Ganz verwirrt und ganz verlegen,
Voller Angst und voller Sorgen,
Kommen wir durch Nacht und Nebel
Hilf' und Rettung rufen wir."
u. s. w.

Hier wird also die Nachricht sehr breit vorbereitet und auch dadurch ihre Wirkung abgeschwächt, während sie in der ersten Fassung die ganz ahnungslose Claudine mit dem einzigen Schrei „Pedro!" in Ohnmacht versetzt.

In der ersten Fassung wird ferner die Wucht der Szene dadurch so stark gesteigert, dass unmittelbar nach dem Eintreffen der Nachricht von Pedros Verwundung die Szene mit Sebastian und Crugantino folgt, die das allgemeine Entsetzen noch verdoppelt. Hier in der neuen Fassung sind diese beiden Motive ziemlich weit auseinandergehalten, vor allem wird ja auch der Festnahmeversuch von langer Hand vorbereitet.

Auch die Art, wie Crugantino resp. Rugantino sich die Freiheit verschafft, ist in der Kraft ihrer Wirkung abgeschwächt. Dort haut sich Crugantino „wütend wie der Teufel" mit der Pistole in der einen, dem Säbel in der andern Hand durch, hier weiss er sich durch einen Trick friedlich-freien Abzug zu verschaffen und verlässt, von Alonzo geleitet, das Haus. — Dass der Dichter hier zugleich auch wohl noch einen andern Grund hatte, jenes Motiv durch dieses zu ersetzen, werden wir unten in anderm Zusammenhang sehen.

So können wir deutlich verfolgen, wie der Dichter hier durch Modifizierung einer Reihe von Motiven die erschütternde, allzugrosse Wucht dieser Szene wesentlich gemildert und ihr zugleich die trostlose, beklemmende Stimmung am Schlusse genommen hat. Wie die Szene nun ist, passt sie freilich weit eher in den Rahmen einer komischen Oper und erscheint selbst der Leichtigkeit der opera buffa gegenüber kaum noch zu wuchtig. Dass sie zugleich an Schönheit, dramatischer Kraft und Wirkung verloren hat, ist leider nicht zu leugnen. —

Diesem Auftritt folgt nun in der ersten Fassung eine Szene, die geeignet ist, die Stimmung noch trüber und düsterer zu machen, als sie vorher schon war. Claudine hat sich in Männerkleidern aufgemacht, um Pedro zu suchen. Sie kommt zitternd und erschöpft vor der Herberge in Sarossa an. Hier findet sie Crugantino, erkennt sie und will sich ihrer, als sie seinem Begehren nicht nachgibt, mit Gewalt bemächtigen. Der verwundete Pedro hört ihre Hilferufe, eilt herzu und sucht sie zu befreien.

Crugantino droht, Claudine zu erstechen, wenn Pedro sich nicht zurückzieht. In dem Augenblick kommt Basko dazu, und während er Pedro abführt, schleppt Crugantino mit roher Gewalt die wehrlose, halb ohnmächtige Claudine davon.

„Da springt Pedro,"

durch die Hilferufe Claudinens „rasend" gemacht,

„ungefähr dem Basko an Kopf, wirft ihn zu Boden, über ihn hinaus und auf Crugantino los, der den Degen Claudinen auf die Brust hält."

Die dazukommende Wache verhütet zwar das Aergste, aber sie nimmt nicht nur Crugantino und Basko, sondern auch Claudine und Pedro fest und führt sie ins Gefängnis ab.

Das Resultat dieser Szene im Zusammenhang der Handlung macht die Lage der Liebenden noch trostloser. Aber schon die Szene selbst ist in ihrem Ablauf, ebenso wie die vorhergehende, von einer zu grellen, ans Rohe streifenden Drastik. Das Bild der wehrlosen um Hilfe schreienden Claudine, die mit brutaler Gewalt von den rohen Händen eines Vagabunden davongeschleppt wird, musste dem Dichter zu schroff erscheinen, als dass es für eine komische Oper passe.

Die Szene selbst fiel ganz weg. Aber die zwei Hauptmotive übernahm der Dichter aus ihr in die zweite Fassung, und es ist nun interessant und für seine ganze Umarbeitungsweise bezeichnend, wie er sie dort verwendet.

Das erste Motiv ist: Crugantino setzt der Claudine den Degen auf die Brust und droht sie zu töten, wenn Pedro nicht zurückweicht. Wir finden dies Motiv in anderer Verwendung in der neuen Fassung wieder: in der eben besprochenen letzten Szene des 2. Akts. Aber es fällt uns sofort auf, wieviel abgeschwächter es hier auftritt. In der ersten Fassung wird es dadurch so wirkungsvoll, dass Pedro vor die tragische Wahl gestellt wird, entweder seine Geliebte töten zu sehen[1]), oder sie von den Händen eines rohen Briganten gewaltsam wegschleppen zu lassen. In der zweiten Fassung handelt es sich gar nicht ernstlich um Claudinens Leben oder um ihre Ehre. Rugantino benutzt diesen Trick hier nur, um selbst seine Freiheit wiederzuerlangen. In dem Augenblick, wo ihm die zugesichert wird, ist Claudine frei. Hier ist also von einer tragischen Alternative keine Rede, und das ganze Motiv ruft hier nicht entfernt die seelische Erschütterung hervor, wie dort.

1) Dass Crugantino später, am Schluss, versichert, er würde Claudine nicht ein Haar gekrümmt haben, spielt hier keine Rolle.

Das andere Motiv ist die Bedrohung eines wehrlosen Mädchens durch einen Vagabunden, der ihr nachstellt. Auch dieses Motiv ist, freilich sehr stark modifiziert, in der zweiten Fassung wieder verwendet, nämlich in dem letzten Auftritt des 3. Akts („Felsen und Gebüsch"), in der Szene zwischen Lucinde und Basko. Aber wir erkennen es hier kaum als das alte wieder, so ganz anders ist seine Verwendung und die Stimmung der betreffenden Szene. In der ersten Fassung ist das Motiv eigentlich bis an die Grenzen des dramatisch Möglichen und Erlaubten getrieben, es bemächtigt sich unsrer beim Lesen und gewiss noch mehr beim Sehen dieser Szene ein etwas ungemütliches, beklemmendes Gefühl. Der Anblick eines wehrlos von rohen Banditenhänden davongeschleppten Mädchens, seine verzweifelten Schreie:

„Bei Gottes Blut! Helft mir ihr Leute!"

und

„Gewalt! Gewalt! Rette mich! Rette!" usw.

hinterlassen bei uns einen recht unbehaglichen Eindruck.

In der neuen Verwendung ist dem Motiv nun alles Peinliche genommen, ja hier ist es geradezu ins Humorvolle, Komische hinübergezogen. Hier ist es anfangs Lucinde, die dem Basko, der versucht hatte, sich ihr zu nähern, zu Leibe geht, und mit einer geradezu komisch wirkenden Forschheit von ihm verlangt:

(V. 1529 f.) „Lege, Verräter, nieder die Waffen!
Hier zu den Füssen lege sie mir."

und als er weicht, um den Kampf mit ihr zu vermeiden, ihm höhnisch vorwirft:

„Wandrern zu drohen, wagst du verwegen;
Doch wie ein Bübchen fliehst du den Streit.

Dann erst stellt sich Basko, und in dem kurzen Gefecht wird nun natürlich Lucinde ohne Mühe entwaffnet. Sie ist bestürzt und verlegen, während Basko sich ihr zu nahen sucht mit den köstlichen Worten:

(V. 1599 f.) „Sieh, wir wissen Rat zu schaffen
Haben Mut und haben Glück."

und:

„Sieh wir wissen Rat zu schaffen
Lass dich küssen! — Seht den Affen!
Welch Entsetzen, welch ein Blick!"

Aber noch ehe Basko recht Zeit hat, sich ihr zu nähern, tritt Carlos auf, und so ist das humorvolle Intermezzo, ohne einen ernsteren Charakter zu bekommen, beendet.

Diese Szene zwischen Basko und Lucinde ist, unter Verwendung desselben Motivs, an die Stelle jener zwischen

Crugantino und Claudine getreten, aber sie ist in ihrem jetzt ganz harmlosen, geradezu komischen Gepräge kaum wiederzuerkennen. Und wenn wir die beiden Szenen mit der opera buffa zusammenhalten, kommen wir zu dem Ergebnis, dass jene alte Szene so wenig in ihrem Sinne war, wie diese neue mit ihrem leichten, heiteren Ton ihrem Charakter durchaus entspricht.

In dieser Szene ist offenbar die Einwirkung der opera buffa besonders stark gewesen, und vielleicht haben dem Dichter bei ihrer Bearbeitung, wenn auch ihm nur unbewusst, Szenen aus italienischen komischen Opern vorgeschwebt. Uns erscheint es seltsam, ein Mädchen mit der Waffe in der Hand einen Mann angreifen zu lassen. Aber die italienischen Damen der opera buffa zeichnen sich oft durch eine uns verblüffende Forschheit aus. Es ist in der opera buffa nichts Ungewöhnliches, dass ein Mädchen mit der Waffe in der Hand auf einen Mann losgeht, und nicht selten zieht dieser dabei den Kürzeren oder lässt sich wenigstens einschüchtern. So z. B. bedroht im „Fanatico burlato“ Giannina den Lindoro mit einem Dolch (Akt I, Szene 9), in den „Trame deluse“ will Dorinda den treulosen Nardo „strangolieren“ und greift ihn tatsächlich an (I, 9), in den „Equivoci nati da somiglianza“ entwaffnet Lauretta den Baron (1. Finale) usw. Dass Goethe diese Opern kannte, ist im 2. Kapitel dieser Untersuchung festgestellt[1]), und durch die Bekanntschaft mit solchen Szenen erklärt sich wohl der leichte, spielerische Ton, der uns in unserer Szene auffällt. Dass diese Szene ganz den Geist der opera buffa atmet, ist jedenfalls nicht zu verkennen.

Als dritte Szene schliesst sich hieran in der ersten Fassung die Schlussszene des ganzen Stückes, „Ein enges Gefängnis“. Claudine und Pedro sind von der Wache hierhergebracht worden, und wir finden sie nun hier in der trostlosesten Lage. Die von ihrem Vater und dem ganzen Hof aufs höchste gefeierte und verehrte Claudine, die Tochter des angesehenen, vornehmen Don Gonzalo, die Sonne und der Ruhm von Villa Bella, dieselbe Claudine, die wir noch vor wenigen Stunden von Jünglingen im Triumphzuge getragen und von ihrer ganzen Umgebung gefeiert sahen, finden wir nun in einem engen Gefängnis wieder:

> „Sie kniet auf der Erde, ihre Hände und den Kopf trostlos auf eine Erhöhung an der Wand legend“

verzweifelt über die Schmach, die sie dulden muss. Pedro sucht sie zu trösten (S. 179, 6 ff.):

---

1) Vgl. S. 36.

„O quäle
Deine liebe Seele,
Quäle deine liebe Seele nicht!“

Aber sie ist trostlos:

„Mein Herze
In bangem Schmerze
Mein Herz in bangem Schmerze bricht.“

und:

„Himmel, höre meine Klage!
Ich vergeh' in meiner Plage,
Erd und Tag sind mir verhasst.“
u. s. w.

Nun kommt Sebastian und mit ihm die Entwirrung des Knotens und die Lösung der Spannung. Aber für Claudine ist es keine Lösung:

(S. 181,7 f.) „Ueberlassen Sie mich meinem Elend! Ich will des Tages Licht, will euch alle nicht wiedersehen.“

Wir können es ihr wohl nachfühlen, dass sie nicht im Stande ist, die erlittene, tiefe Schmach und Erniedrigung so bald zu verwinden. Ihre trostlose und verzweifelte Lage drückt die ganze Stimmung stark herunter, und die Freude über den wiedergefundenen Crugantino kommt nicht frei zum Durchbruch. Die dunklen Schatten der letzten Erlebnisse verdüstern auch noch dieses Bild. Dieser Ernst der Stimmung bleibt eigentlich bis zum letzten Augenblick der Handlung vorherrschend. Als Gonzalo naht, kann Claudine es nicht über sich gewinnen, ihn wiederzusehen. Sie verlangt

„in ein Kloster“, „oder ich sterbe hier“,

und als sie dann die Stimme des Vaters hört, fällt sie vor tiefster seelischer Erschütterung von neuem in Ohnmacht. Es folgt dann noch einmal eine tieferregende Szene: man fürchtet für ihr Leben, Angstrufe tönen durcheinander, selbst der besonnene Sebastian verzweifelt (S. 193, 1):

„Wie erbärmlich unsre Not!“

und Pedro jammert (S. 193, 4):

„Lasst mich sterben! Sie ist tot!“

Endlich gibt Claudine wieder ein Lebenszeichen von sich, und dann folgt in ganz wenig Worten, mehr Ausrufen höchster Erregung, die noch von all' der durchgemachten Angst und Not nachklingen, die Erklärung und Lösung. Ein ganz kurzer Chor von 6 Versen beschliesst das Stück. So ist die ernste Nachstimmung der vorangegangenen Schrecken und Nöte eigentlich auch bis zum letzten Augenblick nicht ganz gewichen.

Die Umbildungen, die der Dichter in dieser Schlussszene vorgenommen hat, sind nun ebenfalls sehr durchgreifend und geben der Stimmung in dieser Szene und somit der ganzen Schlussstimmung ein weit leichteres, fröhlicheres Gepräge.

Der Dichter führt vom 3. Akt an die Handlung ein wenig anders weiter als in der ersten Fassung. Wir müssen festzustellen suchen, welches der Grund für diese Aenderung gewesen sein kann. In der Einführung des zweiten Liebespaares und in der Verschiebung in Bezug auf den Gegenstand der Liebe des Crugantino kann sie nicht liegen, wie überhaupt nicht in der Aenderung im Personenbestande. Dem Dicher, der bis zu diesem Punkt mit dem neuen Personenbestand und unter Verwendung der neuen Motive die Handlung in ihrem alten Gange beibehalten hatte, der auch in „Erwin" die Handlung mit den neuen Personen ganz in der alten Weise zum Schluss brachte, wäre es ein Leichtes gewesen, auch hier die Handlung in der Weise zu Ende zu führen, wie er es in der ersten Fassung getan hatte — wenn er es im übrigen gewollt hätte. Alonzo hätte auch hier in der Gefängnisszene, wie schon vorher bei dem Verhaftungsversuch auf dem Schloss, die Rolle des Sebastian übernehmen können, und das Stück hätte so, abgesehen von kleinen, durch den neuen Personenbestand bedingten Aenderungen, denselben Schluss haben können, wie in der ersten Fassung. Die Aenderungen im Personenverzeichnis, und die bisher neu eingeführten Motive konnten an sich also nicht die Veranlassung geben, einen ganz neuen Schluss einzuführen.

Vergleichen wir die beiden Schlüsse genauer, so finden wir, dass, so verschieden sie zunächst aussehen, in Wirklichkeit doch das ganze Schema beibehalten ist und dass auch eigentlich alle Hauptmotive des ersten Schlusses in dem zweiten wiederzufinden sind, unter Berücksichtigung der schon besprochenen Aenderungen. Die Hauptänderung aber liegt darin, dass Claudine und Pedro nicht von der Wache ins Gefängnis abgeführt werden und dass so die letzte Szene sich nicht im Gefängnis, sondern im Wald abspielt. Die einzige wirklich wesentliche Aenderung also, die nicht durch die schon erwähnten Aenderungen an der Fabel bedingt war, sondern unabhängig davon angebracht wurde, ist: der Wegfall der Gefangennahme von Pedro, Claudine, Crugantino und Basko und die Aenderung des Lokals der letzten Szene, die damit eng zusammenhängt.

Die Frage, ob der Dichter dramatisch-technische Gründe gehabt haben kann, die Handlung anders zu führen und die Gefängnisszene zu vermeiden, müssen wir verneinen.

Der Gang der Handlung hat durch diese Aenderung an innerer Geschlossenheit keineswegs gewonnen. Im Gegenteil: während in der ersten Fassung die Handlung am Schluss einen ganz glaubhaften, natürlichen Verlauf nahm, sind jetzt, nachdem die Gefangennahme und die Gefängnisszene, die gleichsam die Handlung zusammenhielten, weggefallen sind, eine Reihe von zufälligen, unwahrscheinlichen Begegnungen im Walde zwischen Villa Bella und der Wohnung der Vagabunden nötig geworden. Wenn es schon merkwürdig erscheint, dass Claudine die Lucinde unterwegs „verliert" (V. 1412), so ist das Zusammentreffen von Claudine, Basko, Carlos und Pedro in der Szene „Wald und Dämmerung" mitten im Wald noch unnatürlicher. Gänzlich unwahrscheinlich aber ist die Begegnung zwischen Lucinde, Basko, Carlos, Claudine und Pedro, den Garden des Fürsten von Rocca Bruna und schliesslich dem Alonzo in der letzten Szene „Felsen und Gebüsch".

Es ist an sich müssig, dem Operettendichter derartige Unwahrscheinlichkeiten nachzurechnen. Hier aber war es wichtig, um zu sehen, dass die Handlung durch den Wegfall der Gefängnisszene nicht nur nicht an Geschlossenheit gewonnen hat, sondern dass im Gegenteil dadurch das rein Dramatische Einbusse erlitt. Dramatisch-technische Gründe können es also nicht gewesen sein, die den Dichter veranlassten, den Schluss und vor allem das Lokal der letzten Szene zu ändern.

Beobachten wir die düstere Stimmung, die durch die Gefangennahme und die Gefängnisszene den Schluss des Stückes beherrscht, und vergleichen wir andrerseits, wie der Dichter auch in den anderen schon besprochenen Szenen sichtlich die Tragik mildert und die düstere Stimmung aufzuhellen sucht, so dürfen wir wohl mit Sicherheit schliessen, dass das Bestreben des Dichters, das in jenen andern Fällen wirksam war, auch für diese Aenderung der eigentliche Grund ist, dass also die ganze Gefängnisszene wegfiel und durch eine andere ersetzt wurde, weil sie in ihrer zu düsteren Stimmung dem Dichter jetzt nicht mehr in den Rahmen einer Operette zu passen schien.

Der Schluss, der nun an die Stelle des ersten getreten ist, hat tatsächlich einen ganz anderen Charakter als jener, und hier beobachten wir den Dichter wieder sehr deutlich bei seinem Bemühen, seinem Singspiel die Leichtigkeit und Heiterkeit der italienischen komischen Oper zu geben. Das Wiedersehen zwischen Claudine und Pedro findet hier unter sehr viel freundlicheren Umständen statt. Claudine ist, wie auch in der ersten

Fassung, heimlich von Villa Bella fortgegangen, um Pedro zu suchen. Pedro eilt nach Villa Bella, und so treffen sie sich unterwegs im Wald. Während bei ihrem Wiedersehen in der ersten Fassung Not und Verzweiflung herrschte, lebt hier Glück und Freude in ihren Herzen. Sie können nun ohne Sorgen ihrer baldigen Verbindung entgegensehen. (Vgl. V. 1485 ff.) Zwar erschrickt Claudine, nachdem die erste Freude vorüber ist, über ihren eigenen gewagten Schritt, den sie unternommen hat und dessen sie sich nun vor ihrem Vater wird schämen müssen. Aber Pedro weiss sie hier bald zu trösten, und während jenes Duett in der Gefängnisszene mit den trostlosen Worten Claudinens

(S. 179, 27) „Grausamer! Feindlicher!
Kürzest mein Leben!
Vater! — Ich Arme! —
Stirbest für Schmerz! —“

schliesst, heisst es am Schluss dieses Duetts, das an Stelle des alten getreten ist:

(V. 1519 ff.) „Es ermannt sich die Betrübte,
Höret auf das Wort der Liebe;
Ja schon fühl' ich mich geheilt,
Sei gegrüsset, neue Sonne,
Sei ein Zeuge dieser Wonne!
Sei ein Zeuge, wie die Liebe
Alle bangen Qualen heilt.“

In der ersten Fassung kam die Freude über den wiedergefundenen Crugantino nicht zum Durchbruch; der Schmerz der unglücklichen Claudine trat dort zu sehr in den Vordergrund und verscheuchte alle Fröhlichkeit. Hier dagegen herrscht ungetrübte Freude, nachdem die vier Liebenden sich glücklich zusammengefunden haben, und ihr fröhliches Quartett endet mit den Worten:

(V. 1565) „Weilet, o weilet, ihr seligen Stunden!
Eilet, o eilet, verbindet uns heut'!“

Zwar droht noch einmal ein neues Unheil heraufzuziehen: Die Garden des Fürsten von Rocca Bruna sind im Begriff, sie zu verhaften. Aber Alonzo kommt ihnen zuvor, und nun folgt die Erklärung. Auch hier lässt der Dichter Claudine beim Nahen des Vaters in Ohnmacht fallen. Er hat diesen Zug aus der ersten Fassung übernommen, der in diesem Zusammenhang aber gar nicht mehr recht motiviert und verständlich ist. Freilich hat Goethe auch dies Motiv hier stark abgeschwächt. Der Ohnmachtsanfall der Claudine, der ganz unauffällig im Hintergrund vor sich gegangen ist, wirkt hier nicht annähernd so ernst und erschütterud, wie in der ersten Fassung. Man ruft hier nicht

nach Aerzten, man fürchtet nicht für Claudinens Leben, Pedro will nicht an ihrer Leiche sterben usw. Das Motiv, das in der ersten Fassung einen breiten Raum einnimmt und zu grosser Wirkung gesteigert ist, wird hier sozusagen gar nicht ernst genommen. Auch in diesem einzelnen Zug können wir wieder deutlich des Dichters Bestreben beobachten, alles zu Ernste und Tragische der ersten Fassung abzuschwächen.

Uebersehen wir noch einmal das hier Gewonnene, so kommen wir zu dem Resultat, dass der zweite Teil der „Claudine“ und damit die ganze Oper ihren wesentlich veränderten Charakter dem Bestreben des Dichters verdankt, seinem Werk jene Leichtigkeit und Anmut zu geben, die er an der opera buffa bewunderte.

Dieses Streben nach Leichtigkeit und Heiterkeit in den Operetten hat den Dichter nun auch gelegentlich zu einer gewissen Oberflächlichkeit geführt. Es liegt das in der ganzen Richtung seiner Arbeit begründet. Wenn er, wie wir früher sahen, bestrebt war, alles Moralisierende der ersten Fassung zu beseitigen und so eigentlich alle Ueberlegungen sittlicher Art seinen Personen nahm, wenn er nun andrerseits, wie soeben festgestellt wurde, alles zu Schroffe und Ernste mied, so wurde er hier wie dort im Grunde von demselben Gedanken geleitet: Seine Texte sollten Leichtigkeit, Anmut und ein heiteres Gepräge bekommen; keine zu gewaltigen Szenen, keine allzu trüben Bilder und andrerseits keine ernsten moralisierenden Betrachtungen sollten die fröhliche Grundstimmung, die in der komischen Oper herrschen musste, wenn sie nach italienischem Vorbild recht wirksam sein sollte, bedrohen. Nur ein Schritt weiter war es von hier zu einer gewissen Oberflächlichkeit, und Goethe hat diesen Schritt — ob mit vollem Bewusstsein oder unwillkürlich, wollen wir nicht entscheiden, — nicht immer vermieden.

Wir erwähnten schon, wie oberflächlich die Handlung in der italienischen komischen Oper geführt ist, wie leicht hier Konflikte aufgebaut und wie sie noch leichter gelöst werden. Auch Arteaga [1]) eifert gegen die Oberflächlichkeit der italienischen Operntexte und wirft selbst Metastasio vor, dass bei ihm die Konflikte seiner Handlungen, die immer Liebeshandlungen seien, und deren „Verwickelung immer dieselbe sei, nämlich: eine Liebeserklärung, eine Eifersucht, eine Wiederversöhnung und ein Verlöbnis, nicht gelöst würden, sondern zerhauen wie der

---

1) A. a. O. II, 138.

gordische Knoten." Andrerseits empfiehlt er aber doch[1]) dem Operndichter, „die Weitschweifigkeit in den Worten, die langsame und künstliche Entwickelung der Begebenheiten dem tragischen Dichter zu überlassen und sich nur an geschwinde Auflösung des Knotens zu halten," und dieses Prinzip finden wir auch immer in der opera buffa durchgeführt. Sie unterschied sich hierin sehr stark sowohl von der französischen Operette als auch vom deutschen Singspiel. Hier kann man wohl von einem ernsten Konflikt und vor allem auch von einem ernsthaften Bemühen, ihm gerecht zu werden und ihn in seiner Tiefe zu erfassen und zu lösen, sprechen. In der opera buffa nicht. Weder in seiner Tiefe und Tragweite wurde hier der Konflikt erfasst und behandelt, noch wurde versucht, ihn überzeugend zu lösen. Es wurde eine notdürftige, meist recht unwahrscheinliche, gewaltsame Lösung gegeben, wobei von einem tieferen Eingehen auf die Bedeutung und Tragweite des Konflikts, auf all' die vielen Nebenzüge, die sich ergeben hätten, nicht die Rede sein kann. Es ist dieser ganz oberflächliche und äusserlich auch sehr schnell verlaufende Schluss charakteristisch für die opera buffa. Der Dichter hält sich lediglich an die eine ganz äusserlich aufgefasste Tatsache der glücklichen Lösung, die er mit allgemeinen, immer nur an der Oberfläche bleibenden Gedanken feiert; von allen auf die Sache selbst näher eingehenden Gedanken sieht er ab. Das hatte seine inneren und äusseren Gründe. Einmal war diese Oberflächlichkeit durchaus stilgerecht und ganz im Geiste der leichten, heiteren Handlung, sodann aber hätte der Komponist mit diesen einzelnen Zügen in seinem Finale nichts Rechtes anfangen können; für ihn war eine Behandlung in grossen allgemeinen Zügen erwünscht.

So können wir nun auch bei Goethe in der Behandlung des Konfliktes und seiner Lösung ein in beiden Fassungen erheblich abweichendes Verfahren beobachten. Bei „Erwin" ist das freilich weniger der Fall. Hier war an sich der Konflikt schon so leicht zu lösen und tatsächlich auch schon in der ersten Fassung so leicht gelöst, dass der Dichter hier nicht einzugreifen brauchte. — Wie oberflächlich und eigentlich wenig überzeugend die Lösung des Konflikts in der zweiten, neu eingeführten Handlung ist, werden wir in anderm Zusammenhang noch genauer zu besprechen haben.

In der „Claudine" dagegen ist in der ersten Fassung wohl von einem ernsten Konflikt zu sprechen, und hier be-

---

1) A. a. O. I, 40.

obachten wir deutlich, wieviel weniger ernst er in der zweiten Fassung behandelt ist. Eine wesentliche Umänderung, die von bedeutsamen Folgen ist, hat der Dichter hier durch eine Verschiebung des Schwerpunktes der Handlung vollzogen. In der ersten Fassung befinden sich Sebastian und Pedro auf der Suche nach Pedros Bruder, der sich in seinem Vagabundenleben in der Gegend von Villa Bella herumtreiben soll, und das war für sie die Veranlassung, nach Villa Bella zu kommen. So steht also schon rein äusserlich von vornherein die Auffindung Crugantinos stark im Vordergrund des Interesses. Gleich im ersten Gespräch zwischen Gonzalo und Sebastian spricht letzterer von diesem „Hauptgeschäft" Sebastians und Pedros, das die beiden nach Villa Bella geführt hat und dessen Erledigung für das ganze Haus Castelvecchio eine brennende Frage ist (vgl. S. 115, 20 ff.). In jenem Brief an Kayser vom 23. Januar 1786, in dem Goethe zum ersten Mal von dem Umarbeitungsplan spricht, beabsichtigt er, Sebastian wegfallen zu lassen und „Pedro tätiger zu machen." Also sollte offenbar damals noch Pedro die Rolle übernehmen, seinen Bruder zu suchen. Nun ging Goethe noch einen Schritt weiter, indem er nicht Pedro „tätiger machte", sondern das „Hauptgeschäft" ganz wegfallen liess. Dadurch bekommt nun die Handlung von Anfang an einen anderen Charakter.

So ist nun in der zweiten Fassung Pedro nicht auf der Suche nach seinem Bruder nach Villa Bella gekommen, sondern die Liebe, die ihn beim ersten Bekanntwerden mit Claudine verbunden hat, hat ihn an den Hof des Alonzo zurückgeführt und hält ihn hier in ihren Banden. (Vgl. V. 155—164.) Wir hören von der Existenz eines Bruders überhaupt erst V. 305 ff., und auch da nur sehr nebensächlich. Er ist verschollen, und Pedro denkt gar nicht daran, dass er einmal wiederkehren oder wiedergefunden werden könnte.

Indem der Dichter aber diese Aenderung in der Anlage der Handlung anbringt, führt er, was wir auch oben schon im 3. Akt beobachteten,[1]) eine Unnatürlichkeit des zufälligen Zusammentreffens ein. In der ersten Fassung war es kein Zufall, dass Sebastian und Pedro mit Crugantino in Villa Bella zusammentreffen, da sie ihn ja suchten und auf seiner Spur waren. Hier aber ist es ein merkwürdiger Zufall, dass Pedro und Rugantino sich an demselben Ort aufhalten. Wir erkennen daran wieder, wie der Dichter vor solchen Unnatürlichkeiten nicht zurückscheut, um seine Absicht zu erreichen. Hier wider-

1) Vgl. S. 88.

strebt es der ganzen Tendenz der Umarbeitung, die ernstere und zudem leidenschaftslose Crugantino-Handlung so stark in den Vordergrund des Interesses treten zu lassen, und so hat Pedro hier nicht mehr die Aufgabe, seinen vagabundierenden Bruder seiner Familie zurückzubringen, sondern kann ganz seiner Liebe leben.

So steht in der neuen Fassung also von Anfang an nicht die Crugantino-Handlung im Vordergrund, sondern die Liebe zwischen Pedro und Claudine, der dann bald die zwischen Lucinde und Rugantino zur Seite tritt. Dementsprechend ist nun auch dieses ganze Motiv, das jetzt schon äusserlich so stark in den Hintergrund tritt, wesentlich leichter und oberflächlicher behandelt worden. In der ersten Fassung wird der Konflikt, in den Crugantino sich durch seinen leichtsinnigen Schritt mit den Gesetzen der menschlichen Gesellschaft, mit seiner Familie verstrickt hat, mit energischen Zügen entwickelt. Pedro spricht mit tiefer Trauer Claudine gegenüber von der unglücklichen Lage, in die sein Bruder sich selbst, die Familie und „manches von ihm verführte und verlassene Mädchen" gebracht hat:

> (S. 124) „Wie wird ihm sein, wenn er, von seiner Verblendung dereinst geheilt, mit Zittern sehn muss, dass er das innerste Heiligthum der Menschheit entweihte, da er Liebe und Treue so schändlich mit Füssen trat?"

Ebenso hören wir Sebastian über die missliche Lage, in die Crugantino sich und seine Familie gebracht hat, sprechen, und er gelobt, dafür zu sorgen, dass Crugantino, wenn er ihn gefunden hat, hinter den Mauern eines Klosters oder einer Festung unschädlich gemacht wird (S. 119). In der neuen Fassung ist von alledem nicht die Rede. Pedro erwähnt nur (V. 305 ff.) der Claudine gegenüber, was für die Fabel selbst wesentlich ist, ohne über die Schuld seines Bruders oder den Konflikt, in den er sich selbst gebracht hat, zu sprechen.

Noch deutlicher wird der Unterschied, wenn wir in den beiden Fassungen die L ö s u n g d e s K o n f l i k t e s vergleichen. In der ersten Fassung geht der Dichter sehr nachdrücklich und in allen Einzelheiten auf die Schuld, die Crugantino auf sich geladen hat, auf die peinliche Lage, in die er sich, seine Familie und das Haus Gonzalos gebracht hat, ein. Hier ist wirklich eine ernste Lösung eines ernsten Konfliktes. Die letzte Szene, in der Crugantino dem Sebastian, seinem Bruder Pedro und der Claudine gegenübersteht, ist durchaus ernst und tief behandelt. Crugantino sucht sein Schuldgefühl, das in ihm aufkommt, wie er sieht, welches Unheil er angerichtet hat, zunächst hinter einer trotzigen Maske zu verbergen. Als er aber hört, wen er in

Sebastian und Pedro vor sich hat und dass auch er erkannt ist, ist es um seine Fassung geschehen. Es folgt nun eine Szene, in der alles, was in diesem Augenblick in Crugantinos und der anderen Herzen vor sich geht, in glaubhafter, psychologisch-tiefer Entwickelung zum Ausdruck kommt. Crugantinos Scham, so vor seinem Bruder und dessen Geliebten stehen zu müssen, das volle Verstehen der Schuld, die er auf sich geladen hat und seine Bitte um Schonung und Verzeihung, seine und Pedros Rührung und Freude über das Wiedersehen, Sebastians ernste Vorwürfe, deren Strenge sich nach und nach, als er erkennt, dass „in den Adern dieses Vagabunden doch das Blut von Castelvecchio fliesst,“ mildert und schliesslich Claudinens gütiges Verzeihen. Die ganze Szene ist mit vielen Einzelzügen, die diese inneren Vorgänge darstellen, reich ausgestattet und erhält dadurch ihr warmes Leben.

Von alledem hören wir in der neuen Fassung nichts. Hier wird wieder nur das für den Gang der Handlung Notwendigste gegeben. Von einer inneren Lösung des Konflikts kann man nicht sprechen. In dem Augenblick, wo Rugantino sich dem Pedro zu erkennen gegeben hat (V. 1355), ist die eigentliche Rugantinohandlung beendet, ohne dass es zu einer ernsteren Aussprache zwischen den Brüdern kommt. Von einem Konflikt, in den Rugantino sich durch sein Vagabundenleben verwickelt haben könnte, ist hier überhaupt nicht die Rede, und weder hat Pedro auch nur ein Wort des Vorwurfs wegen seines wüsten Lebens, durch das er sich und seine Familie entehrt hat, noch bringt er selbst ein Wort der Erklärung oder Entschuldigung dafür vor. Nur die Tatsache, dass er wiedergefunden ist, interessiert hier, und auch sie wird sehr allgemein und oberflächlich behandelt. Auch Alonzo und Claudine gegenüber erfolgt keine weitere Aussprache, als dass nur beiden in aller Kürze Rugantino als der wiedergefundene Carlos vorgestellt wird. (Vgl. V. 1479 f. und 1619 ff.).

Diese Ausführungen mögen genügen, um zu zeigen, wie der Dichter in seinem Bestreben, leichte und heitere Operntexte nach italienischem Muster zu schaffen, nicht davor zurückscheute, an die Stelle ernster Tiefe gelegentlich eine gewisse Oberflächlichkeit treten zu lassen. Wie sich diese Richtung auch in neu eingeführten Motiven geltend macht, werden wir im nächsten Kapitel feststellen.

Alle die bisher besprochenen Wandlungen haben es nun mit sich gebracht, dass auch die Charaktere der handelnden

Personen in der neuen Fassung ein verändertes Gepräge bekommen haben. Im allgemeinen fällt uns in erster Linie auf, dass sie jetzt viel blasser und unklarer erscheinen als in den ersten Fassungen. Durch den Wegfall aller jener kleinen Züge, die nicht unmittelbar zur Handlung, sondern mehr zur Charakterisierung der Personen dienten, haben die Charaktere ihre frischen, lebenswahren Farben verloren. Von der ursprünglichen, mit kräftig individuellen Zügen angedeuteten Originalität der Charaktere ist so wenig mehr übrig geblieben. Sie sind durchweg mehr typisiert worden. Das ist ohne Zweifel nicht der eigentliche Zweck des Dichters gewesen. Es war eben eine notwendige Folge der Beseitigung aller nebensächlichen, ausschmückenden Motive. Tatsächlich aber sind auch dadurch die Singspiele wieder der opera buffa genähert, die, eben aus demselben Grunde textlicher Knappheit, keine individuellen, sondern nur typische Charaktere, meist nur mit sehr groben, allgemeinen Zügen angedeutet, aufwies.

Was die einzelnen Charaktere betrifft, so ist an Erwin und Elmire keine bemerkenswerte Veränderung zu verzeichnen, als dass, wie schon angedeutet wurde, beide von ihrer ursprünglichen Kraft und Tiefe des Empfindens ein wenig verloren haben. Bei den beiden neu eingeführten Personen, Valerio und Rosa ist von einer Charakterzeichnung überhaupt nicht zu sprechen. Von Rosa erfahren wir nur, dass sie sehr zur Eifersucht neigt. Dieser Zug ist zum Fortgang der Handlung selbst unbedingt erforderlich. Im übrigen sind beide Figuren absolut knapp und eigentlich nur durch ihr, übrigens auch nur ganz einseitiges, Handeln gezeichnet. Auch von diesem Gesichtspunkt aus sind sie ein echtes Liebespaar der opera buffa.

In „Claudine“ ist Alonzo im wesentlichen der alte Gonzalo geblieben. Ich kann mich der Ansicht W. v. Biedermanns nicht anschliessen, der, unter gänzlicher Verurteilung der Umarbeitung, sagt,[1]) „aus dem väterlich begeisterten ritterlichen Gonzalo sei ein schwatzhaftes Stück Polizeiagent geworden.“ Im Gegenteil erscheint m. E. Gonzalo geradezu „schwatzhafter“ als Alonzo, wenn ich z. B. nur an die Szene mit Sebastian denke, wo er ein langes Loblied auf seine Tochter singt, oder an das Gespräch mit Crugantino auf dem Schlosse, wo er in sehr beredten Worten die gute alte Zeit preist. Auch sehe ich nicht, woher W. v. Biedermann eine grössere „Ritterlichkeit“ des Gonzalo entnimmt. Dass Alonzo den lang gesuchten gemeingefährlichen Vagabunden, der sich unter fremdem Namen

1) A. a. O. S. 32 f.

in sein Haus eingeschmuggelt hat (vgl. V. 804 ff.), gefangen nehmen will, tut seiner „Ritterlichkeit“ doch nicht im mindesten Abbruch. Von einer bemerkenswerten Umbildung des Charakters des Gonzalo-Alonzo kann nach meinem Dafürhalten nicht die Rede sein. — Auch bei Pedro können wir keine nennenswerte Veränderung des Charakters feststellen. Nur hat auch er für uns an Leben und Wärme verloren, nachdem das Gespräch zwischen Gonzalo und Sebastian in der ersten Szene weggefallen ist, in dem auch er wie Claudine und Crugantino mit einigen hübschen Zügen gezeichnet war (vgl. S. 114, 25—117, 4).

Anders ist es dagegen mit Claudine und Rugantino, die beide in ihrem Charakter eine Wandlung erfahren haben, die sich wieder durch Goethes ganze Umarbeitungsweise erklärt. v. Biedermann sagt hier nicht mit Unrecht:

„Aus der duftigen, allverehrten Claudine ist ein gewöhnliches liebelndes Mädchen geworden.“

Es ist tatsächich nicht zu verkennen, dass die mädchenhaft-keusche, anfangs in ihrer Liebe noch scheu zurückhaltende Claudine sich in der Art ihrer Liebe merklich ihren weniger zarten italienischen Schwestern der opera buffa genähert hat und so von einer gewissen fast unnahbaren Höhe herabgestiegen ist. Ein Vergleich schon ihres ersten Gesprächs mit Pedro in den beiden Fassungen zeigt das sofort deutlich (vgl. 1. Fassung S. 121—127 und 2. Fassung V. 273—380). Zugleich steht sie nun auch nicht mehr in der Weise im Vordergrund des Interesses, wie in der ersten Fassung.

Ebenso ist auch der ruppig-rauhe, naturwüchsige Crugantino in einer Weise umgebildet, die mehr den Figuren der italienischen komischen Oper entspricht. Aus dem ungestümen, derben, verwilderten spanischen Vagabunden, bei dem der Degen sehr locker in der Scheide stak (vgl. S. 146, 18 ff. und 147, 4 ff.) und der in seinen Liebesabenteuern reichlich gewalttätig vorging (vgl. S. 141 f.), ist ein sehr viel zahmerer, galanter, zierlicher Salon-Abenteurer geworden. Ein Vergleich seiner gewalttätigen, fast rohen Art, sich der Claudine zu bemächtigen (Schluss der 5. Szene „Gegen Morgen“) und dem zierlichen chevaleresken Verhalten der Lucinde gegenüber (vgl. V. 891—99; 1555 ff.) zeigt zur Genüge, was sich noch in vielen Einzelheiten feststellen lässt.

Baskos Charakter hat durch Hinzufügung neuer Motive zu den übernommenen ein etwas uneinheitliches Gepräge bekommen. Anfangs ist er noch der alte, ruppige Geselle der ersten Fassung, bis er dann plötzlich auch jener Macht sich zugängig erweist, die in der zweiten Fassung, wie in der opera buffa, die allein herrschende ist. Dieser Zug passt sehr wenig

in das Bild, das wir im übrigen von ihm haben, aber auch seine Figur entspricht dadurch mehr den Gestalten der opera buffa.

So sehen wir, wie der Dichter sich auch in der Umbildung der Charaktere nicht unwesentlich der opera buffa nähert. Von dem stark italienischen Charakter der neu eingeführten Lucinde wird im nächsten Abschnitt zu sprechen sein.

Dass die Sprache der Personen in den ersten Fassungen derber, realistischer und lebenswahrer ist, hängt einerseits mit der Umbildung der Charaktere zusammen, andrerseits aber war es eine natürliche Folge der Umgiessung des Prosadialogs in die ästhetisch gehobenere Form der fünffüssigen Jamben. Zugleich wird auch der Gedanke, dass alles gesungen werden sollte[1]), den Dichter in dieser Richtung bestärkt haben. So ist es natürlich, dass wir in den zweiten Fassungen manche derbprosaischen Wendungen nicht mehr finden. Ich nenne nur einige Beispiele:

„Erwin“ S. 71, 21	„Wenn dir eine Ratte durch den Kopf läuft.“
„ 71, 23	„Wenn du bei Tisch das Maul hängst.“
„ 91, 21	„Fragt man doch nach einer Katze die einem entläuft.“
„Claudine“ S. 117, 18	„Oefter Händel anfangen, als ein Trunkenbold sein Wasser abschlägt.“
„ 117, 24	„[Der Junge] war zum Fressen.“
„ 128, 4	„Er macht ein Hängemaul wie ein Schulknabe, der Affe.“
„ 128, 14	„Unser eins ist auch keine Katz.“
„ 133, 3	„Sie hat ihm mit ihren schwarzen Augen stracks durch die Leber geschossen.“
„ 185, 7	„Und glaubt ihr denn, das putzte man alles so ab, wie ein Bauer die Nase am Aermel“ usw.

IV. Neue Motive.

Es bleibt nun noch zu untersuchen, inwieweit die in den zweiten Fassungen neu eingeführten Motive in Zusammenhang mit der opera buffa zu bringen sind, ob wir bei ihnen Einflüsse allgemeiner oder besonderer Art seitens der italienischen komischen Oper feststellen können, und ob diese neuen Motive dazu beitragen, den Singspielen die vom Dichter angestrebte Gestalt zu geben.

Wir müssen hier vorausschicken, dass wirklich neue Motive in den zweiten Fassungen wenig eingeführt sind, wenn wir von einer Reihe ganz unbedeutender kleiner Einzelzüge, die

1) Vgl. S. 117.

für den ganzen Charakter unwesentlich sind, absehen. Wie wir im vorigen Abschnitt bemerkten, sind eine Reihe von Motiven, die auf den ersten Blick als neu erscheinen, tatsächlich nicht neu eingeführt, sondern entweder im Keime schon in der ersten Fassung angedeutet und jetzt nur weiter ausgeführt, oder in einer wesentlich anderen Gestalt und in ganz anderem Zusammenhange dort verwendet. Die wirklich neuen Motive sind ihrer Zahl nach sehr gering. Es ist von grossem Interesse zu sehen, wie der Dichter es erreichte, seinen Singspielen, vor allem der „Claudine", in ihrer Handlung doch eine wesentlich veränderte Gestalt zu geben, ohne viel Neues einzuführen, indem er vielmehr alte Motive umgestaltete und an anderer Stelle wieder einsetzte.

Bei solch' zähem Festhalten an dem alten Bestand, bei einem solchen, ich möchte sagen haushälterischen Verfahren werden wir nicht erwarten können, dass der Dichter starke Anleihen bei der opera buffa gemacht hat. Die Möglichkeit einer direkten Uebernahme eines bestimmten Motives aus einer italienischen komischen Oper werden wir nur in ganz vereinzelten Fällen feststellen können. Dagegen werden wir verschiedene Fälle finden, wo neue Motive zwar nicht direkt der opera buffa entlehnt, aber durchaus aus ihrem Geiste erfunden und gestaltet sind. —

Ueber die Aenderungen, die die Personenverzeichnisse beider Singspiele in der Umarbeitung erfuhren, sprachen wir in einem besonderen Abschnitt. In beiden Operetten ist die wesentlichste Aenderung die Einführung eines zweiten Liebespaares und einer zweiten Liebeshandlung, wodurch nun das Erotische, vor allem in „Claudine", noch mehr in den Vordergrund tritt, als das in den ersten Fassungen der Fall war, sodass die Liebe in beiden Singspielen fast ganz zur alleinigen Triebkraft der Handlung wird.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt zunächst „Erwin" genauer, so sehen wir, dass in der ersten Fassung die Liebe nicht in dem Masse im Vordergrund stand, wie in der zweiten Fassung. Dort nehmen im Anfang ausführliche Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter das Interesse in Anspruch, und erst allmählich werden wir in die eigentliche Liebeshandlung eingeführt. Vor allem aber bedarf es hier noch eines Dritten, Vermittelnden, der die Handlung vorwärts bringt und die Liebenden wieder zusammenführt, ohne selbst unmittelbar daran interessiert zu sein, sodass nicht eigentlich die Liebe die Triebkraft der Handlung bildet. Durch die Einführung des zweiten Liebespaares konnte nun Bernardo wegfallen, und so

ist in der neuen Fassung das allein Herrschende und die Handlung Fördernde die Liebe.

Vergleichen wir die beiden Liebeshandlungen der neuen Fassung untereinander, so finden wir in ihrem Charakter einen Unterschied, der in der ganzen Tendenz der Umarbeitung seine Erklärung hat. Die Erwin-Elmire-Handlung hat ihre alte Gestalt und ihren alten Charakter im wesentlichen behalten. In ganz kleinen Zügen wäre vielleicht eine gewisse Verflachung zu beobachten, die unsern sonstigen Beobachtungen entsprechen würde. Aber der Konflikt ist hier auch noch in der zweiten Fassung wirklich glaubhaft gelöst.

Anders steht es mit der neuen Liebeshandlung, der Valerio-Rosa-Handlung. Sie ist sehr viel oberflächlicher behandelt, und von einer wirklich glaubhaften Lösung des Liebeskonflikts kann hier kaum die Rede sein. Wir hören eben zum Schluss einfach, dass sich die Liebenden wieder versöhnt haben. Wie die Versöhnung innerlich zu Stande gekommen ist, sehen wir nicht, und so haben wir, streng genommen, gar keine Garantie dafür, dass die Versöhnung von Bestand ist, dass Rosa nicht von neuem in ihre „alte Leidenschaft“ der Eifersucht zurückverfällt, wie sie es schon so oft, und sogar innerhalb unserer Handlung nach den festesten Vorsätzen und heiligsten Versprechen getan hat (vgl. V. 11—53). In dem Sinne kann man von einer überzeugenden Lösung des Konflikts nicht sprechen. Die ganze Handlung ist durchaus im oberflächlichen, leichten Stil der opera buffa leicht entworfen und leicht durchgeführt.

Das in dieser Handlung den Konflikt veranlassende Motiv, die Eifersucht der Rosa, scheint ganz aus italienischem Geist geboren zu sein. Es ist ein in der opera buffa ungemein beliebtes und häufig verwendetes Motiv und in ihr meist mit viel Glück behandelt. Tatsächlich eignet es sich wohl auch, wie kaum ein anderes, für den leidenschaftlich bewegten und doch leichten Charakter der opera buffa. Eine Rolle spielt die Eifersucht in der grossen Mehrzahl der italienischen komischen Opern, und nicht selten ist der ganze Konflikt auf diesem Motiv aufgebaut. Auch in einer grossen Zahl der Goethe bekannten Opern steht das Eifersuchtsmotiv im Vordergrund, und einige von ihnen deuten dies Motiv schon im Titel an, wie „Il geloso in cimento“ von Anfossi[1]) „Le pazzie dei gelosi“ von demselben[2]) und „La scuola dei gelosi“ von Salieri.[3]) Besonders wirkungs-

1) Vgl. S. 28 und 32.
2) Vgl. S. 35.
3) Vgl. S. 30.

voll ist die zweite der genannten Opern, die Goethe nach unsrer Annahme im Carneval 1787 sah, und die er „eine glücklich leichte Komposition“ nennt. Sie ist mit einer doppelten äusserst lebhaften und verwickelten Eifersuchtshandlung ganz auf diesem Motiv aufgebaut. — So dürfen wir wohl, wenn wir berücksichtigen, in wie mancher Beziehung die opera buffa für die neue Gestalt der Singspiele massgebend war, auch die Einführung dieses Motivs auf italienischen Einfluss zurückführen, und damit fände dann auch die Leichtigkeit und Oberflächlichkeit, mit der es hier behandelt ist, ihre volle Erklärung.[1])

In der Art der Verwendung dieses Motivs in der Eifersuchtsszene im 2. Auftritt des 1. Aktes scheint mir nun Goethe ein ganz bestimmtes Vorbild vor Augen gehabt und nachgeahmt zu haben, nämlich eine Szene aus dem „Re Teodoro“ von Paisiello, einer Oper, die Goethe, wie wir sahen, gut kannte und sehr hoch schätzte, und von der er auch die Partitur besass.[2]) In dem 12. und 13. Anftritt des 1. Akts dieser Oper findet sich eine Szene, die eine auffallende Aehnlichkeit mit der unsrigen hat.[3])

Sandrino, der Geliebte der Corina, ist von Achmet gebeten worden, bei Belisa, die er liebt und der er sich nähern möchte, ein gutes Wort für ihn einzulegen. In der betreffenden Szene spricht nun Sandrino mit Belisa von Achmet und seiner Liebe zu ihr. Corina kommt, von den beiden unbemerkt, dazu, sieht sie vertraulich miteinander sprechen, hört einzelne Worte von „Liebe“ und dergl., missversteht ihre Beziehungen und glaubt sich von ihrem Geliebten Sandrino und von Belisa betrogen. Diese unbegründete Eifersucht hat nachher verhängnisvolle Folgen.

Diese Szene ist der zwischen Elmire, Rosa und Valerio ganz parallel: Valerio verspricht Elmire, sie zu dem Einsiedler zu führen, Rosa kommt unbemerkt dazu (Vgl. nach V. 322), sieht die Vertraulichkeit, missversteht ihren Sinn und hält sich von beiden für betrogen. Aus dieser Eifersucht erwachsen dann schwere Folgen.

Die grosse Aehnlichkeit beider Szenen liegt auf der Hand. Es entspricht sich hier Zug für Zug. Noch grösser wird aber die Aehnlichkeit, wenn wir auf den Aufbau der Szenen achten. In beiden Opern spielt sich diese Szene nicht in der Form des

---

1) Bezeichnend ist, dass Goethe in seiner Bearbeitung des „Impresario in angustie“ dieses Motiv, das im Original nur ganz schwach angedeutet war, aufgegriffen und sehr viel breiter ausgeführt hat.

2) Vgl. S. 31.

3) Ich zitiere nach einer auf der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Partitur mit französischem Text, da es mir nicht möglich war, eine solche mit italienischem Text zu bekommen.

Rezitativs resp. Dialogs ab, sondern in einem Duett-Terzett. In dem ersten Teil, dem Duett, sprechen die beiden über den Plan. Dann kommt Corina bezw. Rosa dazu und singt für sich, ungesehen, neben den beiden, das Duett so zum Terzett ergänzend. Sogar zwischen den betreffenden Worten der beiden bemerken wir eine grosse Aehnlichkeit:

Corina:	Rosa (V. 323 ff.):
„Que vois-je, que vois-je!	„Was muss, was muss ich sehen!
Quel affront sanglant!	Du böser falscher Mann!
Le traitre, l'infidèle!	O welche tiefe Wunde!
Ah, quel coup accablant."	Es bricht, es bricht mein Herz."

Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche grosse Rolle in der Zeit vor der Umarbeitung der „Re Teodoro" bei Goethe spielte, wie er immer wieder lobend von ihm spricht, so kann es uns nicht wundern, wenn der Dichter hier eine Szene dieser Oper nachgebildet hat. Wir werden unten sehen, wie auch bei einer Szene der „Claudine" eine grosse Aehnlichkeit mit einer Szene aus dem „Re Teodoro" festzustellen ist, sodass auch hier eine Beeinflussung sehr wahrscheinlich wird. Den Verfasser des Textes, den Abbate Casti, der auch der Textdichter der ebenfalls von Goethe sehr geschätzten „Grotta di Trofonio" von Salieri ist, lernte Goethe in Italien kennen. In der „Italienischen Reise" schreibt er unter dem 17. Juli 1787:

„Ich speis'te bei Graf Fries; Abbate Casti, der mit ihm reis't, recitirte eine seiner Novellen, der Erzbischof von Prag, die nicht sehr ehrbar, aber ausserordentlich schön, in Ottave rime, geschrieben ist. Ich schätzte ihn schon als den Verfasser meines beliebten Re Teodoro in Venezia. Er hat nun einen Re Teodoro in Corsica geschrieben, wovon ich den ersten Act gelesen habe, auch ein ganz allerliebstes Werk."

Auch aus diesen Worten erkennen wir das gute Urteil, das Goethe über den Text des „Re Teodoro" und seinen Dichter hat.

Wenden wir uns nun zu „Claudine", um zu sehen, wie weit die hier neu eingeführten Motive in Zusammenhang mit der opera buffa zu bringen sind. Auch in der „Claudine" ist, wie wir sahen, ein zweites Liebespaar eingeführt worden. Ganz schwach angedeutet war das ja schon in der ersten Fassung, wo Camilla von ihrem „Fang" den sie (an Crugantino) getan hat, der Sybilla erzählt (vgl. S. 129, 2). Aber das Motiv wird hier nicht weiter ausgeführt, es bleibt bei dieser blossen Andeutung. Aus diesem kleinen Keim erwachsen ist die Rugantino-Lucinde-Handlung, aber insofern sie hier als vollwertige Handlung erscheint, können wir sie als etwas Neues bezeichnen. Wir sahen, wie schon durch Verschiebung des Schwerpunktes der Handlung, insofern als in der zweiten Fassung die Crugantino-Handlung hinter der Pedro-Claudine-Handlung gegenüber der

ersten Fassung von Anfang an zurücktritt, das Erotische stärker betont wird. Durch die Einführung des zweiten Liebespaares ist das nun noch mehr hervorgehoben, und wenn wir unter diesem Gesichtspunkt die beiden Fassungen vergleichen, ist hier auf den ersten Blick eine grosse Wandlung festzustellen. Dass diese Wandlung ganz im Sinne der opera buffa war, bei der fast alle Handlung Liebeshandlung war, bedarf kaum noch einer Erwähnung.

Betrachten wir nun den Charakter der neuen Liebeshandlung genauer, so machen wir hier dieselbe Beobachtung, wie bei der zweiten Liebeshandlung in „Erwin". Noch mehr als jene zeichnet sich diese durch eine etwas unwahrscheinliche Oberflächlichkeit aus, die wir in den beiden alten Liebeshandlungen nicht finden. Die Geschichte der Liebe zwischen Rugantino und Lucinde ist sehr kurz und stark romantisch. Sie haben sich nur einmal an einem Abend im Wald bei Villa Bella gesehen (vgl. V. 208 ff.). Rugantino hat Lucinde angeredet und ihr seine „Liebe" gestanden, und seitdem „hat auch sie ihn stets vor Augen, wo sie geht", obwohl sie, die Nichte des vornehmen Don Alonzo, ahnt, dass er ein Abenteurer ist. — Das ist die romantische Vorgeschichte dieser Liebe, die in ihrer sorglosen Unbekümmertheit um die alltägliche Wirklichkeit sehr auf den Ton der Liebesgeschichten der opera buffa gestimmt ist. Die weitere Entwicklung der Liebe ist ebenso kurz und nicht weniger romantisch. Rugantino beschliesst, Lucinde kurzerhand zu entführen und kommt zu diesem Zweck am Abend nach Villa Bella. Während seines kurzen Aufenthaltes auf dem Schloss versucht er heimlich, Lucinde, die er zum zweiten Mal sieht und die keine Ahnung hat, wer er ist, zu bewegen, „in dieser Nacht sich seiner zu erbarmen". Lucinde kann ihm das natürlich nicht gewähren, aber sie kann ihm auch nicht über diese Zumutung zürnen. Der unerwartete Ausgang dieser Szene macht dem heimlichen Spiel ein Ende, und Lucinde erfährt, dass sie sich in der Annahme, es mit einem Abenteurer zu tun zu haben, nicht getäuscht hat. Die beiden sehen sich erst wieder, als Rugantino sich Pedro und Claudine gegenüber schon als Carlos entpuppt hat. Rugantino kommt gerade recht, um Lucinde vor den aufdringlichen Zärtlichkeiten Baskos zu beschützen, und ehe wir recht wissen, wie, sind Carlos und Lucinde ein glückliches Paar (vgl. V. 1555—1566).

Das ist eine Liebeshandlung, wie sie in jeder opera buffa vorkommt, und man sieht es ihr auf den ersten Blick an, dass sie nicht unter dem „ehernen deutschen Himmel", sondern unter dem ewig heiteren Himmel Italiens entstand, und von einem Dichter geschaffen wurde, der nicht im Geiste der deutsch-

französischen Operette mit ihren rührseligen Liebesgeschichten schrieb, sondern der sich die heitere Leichtigkeit der opera buffa zum Vorbild genommen hatte.

So atmet auch die neu geschaffene Gestalt der Lucinde den sonnigen, leichten Geist der opera buffa. Sie ist eine Figur, wie sie aus jeder italienischen komischen Oper entnommen sein könnte: Uebermütig-tändelnd in ihrer heiteren, leicht entflammten Liebe, sorglos und unbekümmert um die Hindernisse, die sich dieser abenteuerlichen Liebe entgegenzustellen drohen, mutig und verwegen der Gefahr trotzend und Baskos aufdringlichen Annäherungsversuchen mit keckem Wagemut forsch entgegentretend — das sind die Hauptzüge, in denen sie sich uns darstellt. In der Art ihrer Liebe bildet sie mit ihrem unverkennbaren italienischen Typus den Gegensatz zu der mehr deutschen Claudine. Dieser Gegensatz ist hübsch ausgeprägt in dem Gespräch zwischen den beiden Mädchen im Beginn der ersten Szene (vgl. V. 167—242), wo Lucinde der Claudine von ihrem Liebesabenteuer erzählt und Claudine sich nicht genug darüber verwundern kann, dass sie es damit „so leicht nimmt" (vgl. V. 175 ff. und 205 f.). Bezeichnend für die leichte, fast spielerische Liebe der Lucinde ist ihre Arie V. 195 ff., durch die der ganze Ton dieser Liebeshandlung wundervoll charakterisiert wird:

„Hin und wider fliegen Pfeile;
Amors leichte Pfeile fliegen
Von dem schlanken goldnen Bogen;
Mädchen, seid ihr nicht getroffen?
Es ist Glück! Es ist nur Glück" usw.

Ganz aus dem Geist der komischen Oper der Italiener erklärt sich auch das neu eingeführte Motiv der plötzlichen Liebe des Basko zu Lucinde. Bei seinem ersten Umarbeitungsplan im Januar 1786 beabsichtigte Goethe „Basko zu einem klugen mystischen Marktschreier und Betrüger" zu machen. Diesen Plan hat der Dichter nicht ausgeführt. Er hat die Rolle des Basko umgestaltet, aber in einem ganz anderen Sinn. Freilich können wir das keine wirkliche „Umgestaltung" nennen. Im Grunde haben wir noch den alten Basko vor uns, nur ist ihm jetzt dies neue Motiv gleichsam aufgepfropft, das zu der ganzen Rolle des Basko, streng genommen, sehr wenig passt.

Der allgemeine Gesichtspunkt für den Dichter, diese Szene einzufügen, mochte wohl der sein, Basko tätiger zu machen und mehr in die Handlung hineinzuziehen. Zu diesem Zwecke offenbar führte er dieses Motiv ein, das mit der ganzen Handlung gar nicht organisch verbunden ist, und ohne Lücke hätte wegbleiben können. Ja wie es hier im Zusammenhang mit dem

bisherigen Handeln Baskos auftritt, erscheint es sogar recht wenig glaubhaft. Basko brennt der Boden unter den Füssen. Er weiss, dass der Fürst von Rocca Bruna das Vagabundennest ausnehmen lassen will und hat beschlossen, mit seinen Getreuen so bald wie möglich die Gegend zu verlassen. Gerade das war der Grund gewesen, warum er Rugantino nicht bei seinem Abenteuer mit Lucinde begleiten wollte und worüber es zum Streit zwischen ihnen kam (vgl. V. 500 ff.; 1245, 1249, 1317, 1384 ff.). Nun nimmt er Abschied von Rugantino, um sich sogleich auf die Reise zu machen (vgl. V. 1397), und wir erwarten bestimmt, ihn nun nicht mehr zu sehen. In der folgenden Szene ist er aber wieder da; von seiner Besorgnis, hier entdeckt zu werden, hören wir nun nichts mehr, und er hat jetzt sogar Zeit, sich in Liebeshändel einzulassen, denen er anfangs offenbar sehr abgeneigt war. So wird er dann zum Schluss auch glücklich mit den Andern gefangen, was er doch vorher durch seinen Abzug hatte vermeiden wollen. — Ich möchte aus diesem Missverhältnis zwischen Baskos Handeln vor und nach der ersten Verwandlung des 3. Akts (nach V. 1411) schliessen, dass Goethe das Motiv erst nach Beendigung der 1. Szene des 3. Akts noch neu eingefügt hat, offenbar, weil er sonst Basko nicht auf der Bühne hätte halten können, was aber aus musikalischen — nicht aus dramatischen — Rücksichten wünschenswert war. Jedenfalls sehen wir hier deutlich Goethes Prinzip, nach dem Muster der opera buffa alle Personen mit der Haupthandlung, wenn auch nur ganz äusserlich, zu verknüpfen, möglichst bei allen die Liebe tätig zu machen, ihnen auf diese Weise lyrische Partien zu geben und sie vor allem dem Komponisten für volle Ensembles und reiche Finali zur Verfügung zu stellen. Der Dramatiker hätte ohne Zweifel Basko nach V. 1397 endgültig abgehen lassen. Der Librettist aber musste

„den Weg finden, es möglich zu machen, dass in dem Finale alle Darsteller auf den Brettern erscheinen, trotz Kritik, Vernunft und aller Aristoteles' der Welt.“ [1])

Ganz neu in der zweiten Fassung eingeführt ist auch der Zwist zwischen Rugantino und Basko, am Ende der 2. Szene des 1. Akts („Einsame Wohnung im Gebirge“). In der ersten Fassung geht Basko auf Crugantinos Bitte, ihm bei seinem Abenteuer behülflich zu sein, gern ein, und beide bleiben bis zum Schluss in bester Eintracht. In der zweiten Fassung aber ist Basko nicht bereit, Rugantinos Bitte zu willfahren. Es kommt

---

1) Vgl. das Zitat S. 24.

darüber zu einem heftigen Streit, der mit einem völligen Zerwürfnis endet, das auch die Vagabunden in zwei Lager scheidet.

Um festzustellen, welchen Grund der Dichter gehabt haben kann, diesen Streit hier einzuführen, müssen wir zunächst untersuchen, welche Rolle dies Motiv im weiteren Verlauf der Handlung spielt, ob es zu einem wirklich integrierenden Faktor der Handlung wird, ohne den der Dichter die Handlung nicht hätte weiterführen können.

Diese Frage müssen wir verneinen. Der Zwist zwischen Rugantino und Basko hat keinerlei wesentliche Folgen für den Gang der Handlung. Vielmehr muss ihn der Dichter, um Basko auf der Bühne halten zu können, im Beginn des 3. Akts geradezu wieder beilegen. Dabei ist es nicht einzusehen, wie die plötzliche friedliche Stimmung zwischen den beiden zustande gekommen ist (vgl. V. 1256 ff. und 1298 ff.). Wie sie sich seit jenem Zerwürfnis zum ersten Mal wieder begegnen, ist inzwischen nichts geschehen, sie wieder zu versöhnen, ja eigentlich ist Rugantino auf Basko jetzt noch mehr erzürnt wegen des Ueberfalls, den er auf Pedro gemacht hat (vgl. V. 757 ff.). Es wird auch auf die Aussöhnung der beiden gar kein Gewicht gelegt, sie spielt sich ganz nebenher ab, oder richtiger: wir hören gar nichts von ihr, es ist, als ob vorher gar kein Zerwürfnis zwischen ihnen stattgefunden hätte.

So sehen wir, dass es dem Dichter für den Ausgang der Handlung nicht um diesen Streit zwischen Rugantino und Basko zu tun gewesen sein kann. Es bliebe noch die Frage, ob er für die Führung der Handlung zwischen seinem Eintritt und seiner Beilegung, also während des 2. Akts, nötig war. Auch das ist zu verneinen. An sich hätte der Dichter diesen Teil der Handlung genau so führen können, wie in der ersten Fassung, und wir sehen auch nicht, wie die Handlung an innerer Geschlossenheit und Glaubwürdigkeit durch diese etwas veränderte Weiterführung gewonnen haben sollte. Nur an „Leben und Bewegung“ hat sie gewonnen, vor allem das Finale des 2. Akts. Eine Notwendigkeit, dies Motiv anzuwenden, bestand also nicht, und die Gründe, die den Dichter dazu veranlassten, können nicht innerer Art gewesen sein.

Wir erraten wohl den wirklichen Grund, dies Motiv einzuführen, wenn wir den Schluss der 2. Szene der ersten Fassung („Eine Stube einer schlechten Dorfherberge“) mit dem Schluss des 1. Akts der zweiten Fassung vergleichen. Diese Szene der ersten Fassung wurde durch die Umarbeitung die Schlussszene des 1. Akts. Für den Schluss eines Aktes aber brauchte der Dichter nach dem Muster der opera buffa ein breites, leb-

haftes Finale mit erregter Handlung und der Möglichkeit zu einem reichen Ensemble für den Komponisten. Das war so, wie die Szene in der ersten Fassung verlief, nicht anzubringen. Aus der Handlung, wie sie hier gegeben war, liess sich kein echtes Finale ausbauen. Wollte der Dichter also hier ein Finale schaffen, — und welchen Wert er auf das Finale legt, sehen wir an den beiden andern Finali — so musste er für eine lebhafte, erregte Handlung und ein zahlreiches Ensemble sorgen. Das war ihm nur dadurch möglich, dass er Basko nicht auf Rugantinos Vorschlag eingehen lässt und so den Streit heraufbeschwor, in den er dann die anderen Vagabunden lebhaft mit eintreten lässt. Der opernhafte Charakter dieser Szene ist unverkennbar, und in der Absicht, das zu erreichen, sehe ich die Veranlassung zur Einführung dieses neuen Motivs.

Die Einführung dieses Zwistes hatte nur zur Folge, dass die Handlung jetzt ein wenig anders geführt wurde, was aber zugleich wieder den Vorteil einer grösseren Lebhaftigkeit mit sich brachte, vor allem auch das Finale des 2. Akts erweiterte.

Ein Motiv, das zwar nicht absolut neu, aber in der Art seiner Verwendung und vor allem in seiner Funktion innerhalb der Gesamthandlung als neu erfunden erscheint, ist die Verhaftung der glücklich vereinten Liebespaare und Baskos durch die Garden des Fürsten von Rocca Bruna. Auch in der ersten Fassung haben wir ein ähnliches Motiv: Am Schluss der 5. Szene („Gegen Morgen. Vor der Herberge zu Sarossa"), während des erregten Kampfes zwischen Crugantino und Basko, Pedro und Claudine, tritt die Wache auf, nimmt alle vier nach einem kurzen Kampf fest und führt sie ins Gefängnis ab. Dies Motiv ist hier mit dem Gang der Handlung organisch fest verbunden. Ohne es würde die Handlung nicht zu dem Punkt kommen, zu dem sie so gelangt. Dadurch, dass Goethe nun in der zweiten Fassung die Handlung anders führt, vor allem die Gefängnisszene vermeidet, fiel dies Motiv fort, für den Gang der Handlung hatte es seine Bedeutung verloren.

Trotzdem finden wir auch in der neuen Fassung eine Verhaftungsszene. Aber diese Verhaftung spielt eine ganz andere Rolle in dem Ablauf der Gesamthandlung und hat anch an sich einen so ganz anderen Charakter und eine ganz andere Gestalt, dass wir es kaum als dasselbe Motiv bezeichnen können. Es ist seinem ganzen Wesen nach neu. Für den Gang der Handlung hat es keine Bedeutung, denn die Verhaftung wird gar nicht vollzogen. Das ganze Motiv ist so wenig organisch mit der Handlung verbunden, dass es nicht nur ohne Lücke hätte

wegbleiben können, sondern dass es geradezu wie an den Haaren herangezogen erscheint. Der Grund, warum es der Dichter hier dennoch einführte, ist ohne Zweifel ein ganz ähnlicher, wie jener, der ihn zur Einführung des Streites zwischen Rugantino und Basko veranlasste: kein innerer, in der Handlung selbst begründeter, sondern ein äusserer; nicht der Dramatiker führte das Motiv ein, sondern der Librettodichter. Es war in der opera buffa geradezu Gesetz, dass im letzten Finale noch irgend ein neues, überraschendes, neue Erregung und neue Verwirrung bringendes Motiv auftreten musste. Das gab dem letzten Finale sein grosses dramatisches Leben, durch das die opera buffa in erster Linie ihre Wirkung erzielte. Einen solchen Effekt konnte Goethe hier durch dieses Motiv erreichen, und das wird für ihn der Grund gewesen sein, es hier einzuführen.[1])

Diese Annahme, dass der Dichter dieses Motiv unter dem Einfluss der opera buffa lediglich aus Gründen musikalischer Art hier eingefügt hat, erhält eine Stütze durch die Tatsache, dass wir dasselbe Motiv im Finale des „Re Teodoro“ in derselben Behandlung wirkungsvoll verwendet finden. Die Aehnlichkeit der beiden Szenen ist nicht zu verkennen. Im letzten Finale des „Re Teodoro“ hat Teodoro glücklich die Hand der Corina erhalten, alles ist in schönster Ordnung, und die Verlobung soll eben gefeiert werden. Da erscheint plötzlich ein Polizeibeamter mit zwei Gehülfen, um Teodoro zu verhaften. Er ist nämlich der Schuldner des Sandrino, des eigentlichen Verlobten der Corina, und dieser hat, um seinen Nebenbuhler unschädlich zu machen, den Verhaftungsbefehl gegen ihn veranlasst. In der allgemeinen Aufregung kommt dann Sandrino selbst, und da ihm Teodoro verspricht, ihm Corina nicht weiter streitig zu machen, lässt er die Polizei wieder abziehen, und es wird nun Friede geschlossen.

Die Szene ist von grosser Wirkung, vor allem hat der Kontrast zwischen der fröhlichen, heiteren Stimmung, ehe die Polizei auftritt und dem Schrecken, den ihr Erscheinen und der Verhaftungsbefehl verursachen, dem Komponisten Gelegenheit zu lebhafter Kontrastwirkung gegeben. Dieser Kontrast ist auch

1) Bezeichnend ist, dass Goethe in dem ersten Brief, in dem er Kayser von seinem Plan schreibt, aus der Halsbandgeschichte eine opera buffa zu machen (14. August 1787), wobei er ihm gleich „einige Pezzi Musick,“ die „gewiss reüssiren werden“, andeutet, er darunter auch „die Schlussszene“ nennt, „wo das nächtliche Rendezvous vorgestellt wird und sie alle drüber in Verhaft genommen werden.“ Also auch hier dachte der Dichter gleich an eine solche aufgeregte Verhaftungsszene und verspricht sich von ihr eine gute Wirkung.

in unserer Szene sehr deutlich herausgearbeitet: Die Garden treten in dem Augenblick ein, wo die vier Liebenden ihr Quartett „Weilet, o weilet, ihr seligen Stunden“ (vgl. V. 1555—1568), das durch Basko zum Quintett gesteigert wird, beendet haben.

Auch im Aufbau der Szene ist eine auffallende Uebereinstimmung. Der fröhliche Chor wird unterbrochen durch die Wache resp. die Polizei, die die Verhaftung verkündet. Dann folgt in beiden ein Einwurf seitens der zu Verhaftenden, dann eine nachdrückliche Wiederholung und Erklärung des Haftbefehls, darauf der Ausdruck allgemeiner Bestürzung und grosser Aufregung. Die Lösung bringt dann in beiden Szenen der Veranlasser der Verhaftung, der den Befehl zurückzieht und die Polizei abgehen lässt. — Also auch darin ist das Motiv in beiden Szenen gleich behandelt, dass es keinen mit der Handlung organisch fest verbundenen Bestandteil bildet, sondern nur ein retardierendes Motiv, das die glückliche Lösung des Konflikts im letzten Moment noch einmal aufhält, das aber dann gleich wieder rückgängig gemacht wird.

So ist die Aehnlichkeit der beiden Motive, sowohl ihrer Stellung und Bedeutung innerhalb der Handlung, als auch ihrem äusseren Ablauf nach, so gross, dass — unter Berücksichtigung der Einfluss-Möglichkeit überhaupt[1]) — eine direkte Beeinflussung unseres Dichters durch die Re Teodoro-Szene sehr wahrscheinlich wird.

1) Vgl. S. 100 f.

Kap. II.

Der Einfluss der opera buffa im Aufbau.

Weit eingreifender noch als die Veränderungen, die die Singspiele in ihrem Inhalt, im Charakter und Verlauf ihrer Handlung durch die Umarbeitung erfuhren, ist die Umbildung, die Goethe an ihrer äusseren Gestalt vornahm. Auch hier sind dieselben Gesichtspunkte wirksam gewesen wie dort: das Bestreben, die Form der opera buffa, soweit das bei den im deutschen Singspiel etwas anders liegenden Verhältnissen möglich und wünschenswert erschien, nachzubilden. Wieweit der Dichter das durchgeführt hat und wo er von dem Schema der opera buffa abgewichen ist, soll uns jetzt beschäftigen. —

Ueber die Gestalt der opera buffa unter Berücksichtigung ihres Verhältnisses zum Weisse-Hiller'schen Singspiel, ist im I. Kapitel gesprochen worden. Wir stellten dort als wesentlichsten Unterschied fest, dass, während die beiden Hauptbestandteile der opera buffa gesungenes Rezitativ und geschlossene Gesangspartien sind, das deutsche Singspiel sich aus gesprochenem Dialog und eingelegten Gesangstücken zusammensetzt. Ehe wir nun untersuchen, wie Goethe sich in Bezug auf diese beiden Hauptbestandteile in der Umarbeitung verhält, müssen wir kurz feststellen, inwieweit sein Verfahren in dieser Beziehung in den ersten Fassungen auf Weisses Vorbild zurückzuführen ist.

Den Prosadialog hat der Dichter genau wie Weisse in beiden Singspielen angewendet. Es ist irrtümlicherweise von mancher Seite gesagt worden, den Prosadialog habe Goethe nach dem Muster der französischen Operetten in seinen ersten Singspielen eingeführt. Die französischen Operetten hatten keinen Prosadialog, sondern versifizierten Dialog. Erst Weisse hat die Verse des Dialogs seiner französischen Vorlagen in Prosa aufgelöst. — Den Anlass zu jenem Irrtum hat wohl

der Dichter selbst gegeben. In dem schon öfter erwähnten „Bericht“ über den Monat November 1787 in der „Italienischen Reise“,[1]) in dem er zusammenfassend über Veranlassung und Zweck der Umarbeitung der Singspiele spricht, schreibt er:

„. . . Der prosaische Dialog dagegen erinnerte zu sehr an jene französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüber brachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten“ usw.

Es ist das wohl einer der nicht seltenen Gedächtnisirrtümer, die wir beim alten Goethe finden, wenn er in langverflossene Jahre zurückgreift, ein Irrtum, der um so verständlicher ist, als der Dichter eben die französischen Operetten meist in Weisses Bearbeitungen, also mit prosaischem Dialog, kennen lernte. Vielleicht aber ist es auch nur eine ungenaue Ausdrucksweise für die Weisseschen Bearbeitungen französischer Operetten. —

Auch die Gesangseinlagen haben bei Goethe dieselbe Gestalt und dieselbe Verwendung wie bei Weisse. Wir finden Arien, Duette, Terzette, Quartette und auch einzelne Chöre mit und ohne Unterbrechung durch Sologesang. Im allgemeinen ist zu bemerken, dass Weisse durchweg mehr Gesänge anbringt als Goethe. Er führte ja in den Bearbeitungen seiner englischen bezw. französischen Vorlagen selbst noch neue Gesänge ein. — Auch was die Stellung der Gesänge innerhalb der Handlung betrifft, können wir bei beiden denselben Gebrauch feststellen. Bei beiden finden wir Lieder, an deren Stelle Dialog treten könnte, die also die Handlung fördern. Dahin gehören in erster Linie Ensemble-Gesänge. Zweitens kommen bei beiden, und zwar weit zahlreicher, Gesänge vor, die rein lyrisch sind, die entweder nur den Stimmungs- und Gefühlsgehalt eines vorhergegangenen Dialogs oder Monologs breiter ausführen, die also selbst mit der Handlung unmittelbar verknüpft sind, ohne diese jedoch zu fördern, oder die eine Szene eröffnen, indem sie die Stimmung des Folgenden einleitend vorbereiten. Und drittens finden wir bei beiden solche Gesänge, „von denen man supponiert, dass der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein oder der anderen Situation anbringt.“[2])

Damit ist auch schon angedeutet, dass bei beiden die äussere Stellung der Gesänge dieselbe ist, dass also Gesänge eine Szene sowohl eröffnen als auch beschliessen, oder auch den

---

1) Weim. Ausg. Bd. 32, S. 143.
2) Vgl. Goethe an Kayser 29. Dezember 1779.

Dialog an beliebiger Stelle unterbrechen können. — Weisse legt keinen Wert darauf, die Akte — mit Ausnahme des letzten — mit Gesang schliessen zu lassen. Wir finden ebenso häufig Aktschlüsse in gesprochenem Dialog wie mit Gesang. Dasselbe Verfahren beobachten wir bei Goethe, der zwar keine eigentlichen Akteinteilungen hat, aber doch feste, dem Wesen nach dasselbe bewirkende Einschnitte durch Verwandlungen. Die Aktbezeichnung führte er erst in den neuen Fassungen an den betreffenden Stellen ein.

Wir sehen also in allen wesentlichen Hauptpunkten bei Goethe eine Anwendung der Form, wie sie Weisse dem deutschen Singspiel gegeben hatte. Doch dürfen wir nicht übersehen, dass Goethe nicht ganz rein und unverändert die Weisse'sche Form übernahm.

Weisses Operetten schliessen immer mit einem sogenannten „Divertissement", einem in Strophen gegliederten Wechselgesang zwischen Einzelnen und dem Chor, der, meist beim Refrain der einzelnen Strophen, einfällt. Dieses Divertissement setzt — im Gegensatz zum italienischen Finale — erst nach völligem Ablauf der Handlung ein, gibt die allgemeine fröhliche Schlusstimmung wieder und bringt zugleich gern die Moral von der Geschichte. Die letzte Strophe geht meist ans Publikum. Diese bei Weisse ganz feststehende Form als Schluss der Singspiele haben wir bei Goethe nicht. Der Schluss wird in „Erwin" durch ein Terzett, in „Claudine" durch einen ganz kurzen Chor gebildet.

Andrerseits aber finden wir bei Goethe, wenigstens in „Claudine", Formen, die er nicht von den Weisse'schen Operetten übernommen hat. So wird „Claudine" durch ein grosses Ensemble-Stück eröffnet. Ein Chor beginnt, dann folgt Sologesang mehrerer einzelner Personen in Strophenform, wobei der Chor nach jeder Strophe mit einem Refrain einfällt und schliesslich das Ganze abschliesst. Diese Form erinnert an jene Divertissements bei Weisse, die ja auch den Wechselgesang zwischen Chor und Einzelnen aufweisen. Aber Weisse kennt diese Form nur am Schluss, als „Divertissement", als Einleitung einer Operette hat er sie nie. Seine Operetten beginnen immer entweder mit Prosa oder mit einem einfachen Lied. Dieser Eingangschor ist also eine Erscheinung, die wir nicht auf Weisse'sche Vorbilder zurückführen können. Goethe hat hier die Form des Schluss-Divertissements, das er als solches nicht anwendet, mit geringer Umbildung für seine Introduktion benutzt.

Und noch ein zweites gesangliches Gebilde weist die „Claudine" auf, das bei Weisse keine Vorlage hat. Es ist der

Schluss der 5. Szene („Gegen Morgen. Vor der Herberge zu Sarossa“), beginnend mit Crugantinos Worten

„Schönste! wie Schönste,
Hier find ich dich wieder?“ (S. 172, 19 ff.)

Es ist eine längere gesungene Partie, die wir in ihrem Anfange noch mit manchem der lebhafteren Weisse'schen Duette vergleichen könnten. Aber durch das Dazutreten Pedros, dann Baskos und schliesslich der Wache, vor allem durch die gerade hier äusserst lebhafte Handlung und die aufgeregten, schnell weiterschreitenden, oft nur aus Ausrufen bestehenden Verse, ist hier die Form der Weisse'schen Ensembles durchbrochen. Wir können hier nicht mehr von einem geschlossenen Gesangstück reden. Hier haben wir versifizierten gesungenen Dialog mit äusserst erregter und schnell fortschreitender Handlung. Diese ganze Partie hat bei Weisse kein Vorbild.

In dieser Ausdehnung finden wir auch in „Claudine“ ein solches Gebilde nicht wieder. Nur eine kleine Stelle in der 3. Szene („Mondschein. Die Terrassen des Gartens von Villa Bella“) und einige Verse am Schluss des Stückes erinnern entfernt an diese Form. Es sind dort die Verse

„Welche Stimme! Ich vergehe!“

bis zum Schluss des Gesanges (S. 140, 24 — S. 141, 26) und hier die Verse

„Aerzte! Hülfe! Schnell von hinnen!“

bis

„Mädchen, nein, du bist nicht tot.“ (S. 191, 20 — S. 193, 5)

Auch diese Verse mit ihrer äusserst lockeren Form lassen sich schwer mit den Weisse'schen Vorbildern erklären.

In diesen Partien ist nun Goethe offenbar einer anderen Operetten-Form gefolgt als der Weisse'schen. In Strassburg und vor allem in Frankfurt a. M. hatte er Gelegenheit, durch die Marchand'sche Truppe französische Operetten in deutscher, meist sehr getreuer Uebersetzung kennen zu lernen.[1]) Durch diese Aufführungen und durch seinen Freund Joh. André, der für die Marchand'sche Gesellschaft dichtete und zugleich komponierte und sich ganz der Singspiel-Literatur widmete, wurde Goethe auf die französischen Originale aufmerksam, die er durch Weisses Werke ja nur in starker Umarbeitung kennen gelernt hatte.[2]) Hier nun fand er die Form des gesungenen Dia-

1) Vgl. „Dicht. und Wahrh.“ 17. Buch (Weim. Ausg. I, 29 S. 42 f.) und 7. Buch (I, 27); an C. G. von Voigt 9. Dez. 1808.
2) Vgl. J. Minor a. a. O. S. 196 ff.

logs angewendet, die Weisse nicht nachgebildet hatte.[1]) Es dürfte daher wohl die Annahme zutreffend sein, dass Goethe nach diesem Muster in der „Claudine“ den gesungenen Dialog anwendete, dass also die besprochenen Stellen, die wir sonst ihrer Form nach nicht erklären können, auf das Vorbild der französischen Operette zurückzuführen sind.

So sehen wir also, dass Goethe die Form der Weisse'schen Operette nicht ganz genau nachgebildet hat, dass vielmehr seine ersten Singspiele Gebilde aufweisen, die entweder durch willkürliche, selbständige Umbildung und Erweiterung der Weisse'schen Schablone, oder durch Einfluss der französischen Operette zu erklären sind.[2])

Diese Faktoren hatten also den ersten Singspielen ihre Gestalt gegeben, die nun durch das Vorbild der opera buffa eine eingreifende Umwandlung erfuhr. Den beiden Hauptbestandteilen des deutschen Singspiels, dem gesprochenen Prosadialog und den Gesangseinlagen, stehen in der opera buffa die beiden Grundformen: Rezitativ und geschlossener Gesang gegenüber. Untersuchen wir zunächst Goethes Verfahren in Bezug auf den ersten Faktor, das Rezitativ resp. den Dialog.

An Stelle des Prosadialogs sind durchweg fünffüssige Jamben getreten. Damit verliess Goethe sein altes Vorbild. Näherte er sich aber auch zugleich dem neuen? — Der Dialog der opera buffa war immer versifiziert, aber nur in der ganz lockeren Form der freigebauten Verse. Wenn Goethe also jetzt statt der Prosa die rhythmische, straffe Form der fünffüssigen Jamben einführte, so kam er damit seinem neuen Vorbild näher, aber er bildete es nicht nach. Wir müssen versuchen festzustellen, welchen Grund er hatte, von seinem

---

1) Vgl. Calmus: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller.

2) Dieses Abweichen Goethes von der Form der Weisse'schen Operette erwähnt Martinsen nicht, wie er auch offenbar eine Beeinflussung durch die französischen Operetten nicht annimmt. Andrerseits scheint mir Minor auf den Einfluss der französischen Operetten zu grosses Gewicht zu legen, wenn er (a. a. O. S. 196 ff.) sagt: „Dem Einfluss dieser [durch die Marchand'sche Truppe und ihre Uebersetzer vertretenen] Richtung ist es zuzuschreiben, wenn Goethes erste Singspiele mehr nach dem Muster der Franzosen, welche zuerst ein singbares Wesen nach Deutschland gebracht hätten, gearbeitet sind, als in dem von Weisse angeschlagenen Tone.“ Minor hat hier, wie aus dem versteckten Zitat [„. . . welche zuerst ein singbares Wesen nach Deutschland gebracht hätten . . .“] zu erkennen ist, jenen Ausspruch Goethes aus dem „Bericht“ über den November 1787 der „Italienischen Reise“ im Auge und stützt sich offenbar in seinem Urteil auf diese Stelle. Auf Seite 110 ist nachgewiesen, dass, was der Dichter hier von den „französischen Operetten“ sagt, nicht auf sie selber, sondern auf die Weisse'schen Bearbeitungen zu beziehen ist.

Vorbild, dem er doch sonst, vor allem auch in formeller Beziehung, so getreu folgte, in diesem nicht unwesentlichen Punkt abzuweichen.

Unmittelbar mit dieser Frage hängt eine andere zusammen, der wir zunächst näher treten wollen: Wie dachte sich überhaupt Goethe die Behandlung des Dialogs in der Komposition? Sollten die Jamben gesprochen werden, oder als Secco-Rezitativ behandelt werden? Es scheint, als ob der Dichter selbst uns hierauf keine ganz bündige Antwort hätte geben können, dass er vielmehr beabsichtigt hat, durch die Jamben eine Art Kompromiss zu schaffen, eine Form, die nach beiden Seiten hin sich als geeignet erwies. Es hat für mich durchaus den Anschein, als ob er zunächst ernstlich daran gedacht hat, dem Muster der Italiener auch darin zu folgen, dass er den ganzen Dialog rezitativisch behandelte. In „Scherz, List und Rache“ hatte er, wie auch in den fragmentarischen „Ungleichen Hausgenossen“ diesen Weg eingeschlagen. Aber er musste wohl wenig Anklang mit dieser Art gefunden haben und hatte wohl auch reichlich Gelegenheit gehabt, die Abneigung der Deutschen gegen das gesungene Rezitativ in der komischen Oper kennen zu lernen. Sehr resigniert klingt ein Brief an Kayser vom 18. Oktober 1789:

> „Ueber die Oper [„Scherz, List und Rache“] bin ich mit Ihnen gleicher Meynung. Wie das Werck jetzt liegt, geht die ungeheure Arbeit verlohren. . . . . Vielleicht liese man gar die Recitation weg und die prosaischen Deutschen möchten den sanglosen Dialog deklamiren wie sie könnten . . . .“

So wagte Goethe auch hier nicht zu hoffen, dass sein Versuch, das Rezitativ in „Erwin“ und „Claudine“ durchgehends anzuwenden, Anklang und Erfolg finden würde. Aber er wollte doch immerhin die Möglichkeit dazu schaffen, den Dialog rezitativisch zu behandeln, zugleich aber auch dafür sorgen, dass, falls er nicht komponiert würde, und überhaupt solange die Stücke nur gelesen wurden, an Stelle des alten „platten Dialogs“ eine Form trat, die, auch nur gesprochen und gelesen, rhythmisch anregend und belebend wirkte und so in den Rahmen der neuen Stücke passte. Damit würden die Unklarheiten, die sich aus Goethes verschiedenen Aeusserungen über die Behandlung der Jamben ergeben, gehoben sein.

Welches Schicksal der Dialog in den späteren Kompositionen erfuhr, ist nicht massgebend zur Entscheidung der Frage, wie Goethe sich seine Behandlung gedacht hat. Und wenn Reichardt, der beide Singspiele bald nach ihrem Erscheinen komponierte und Ende April 1789 Goethe seine Musik zur

„Claudine" in Weimar auf dem Klavier vortrug, die Jamben nicht als Rezitativ behandelte, sondern unkomponiert liess, beweist das keineswegs, dass dies die Absicht des Dichters gewesen war. Für Reichardt, den erklärten Gegner des deutschen Rezitativs, war es selbstverständlich, so zu verfahren. Noch 1782 schreibt er in einer Abhandlung „Ueber das deutsche Singeschauspiel:[1])

„Das ist unter uns allgemein erkannt, dass es der Natur unsrer Sprache höchst zuwider ist, das ganze Stück in Rezitativen abzusingen. Bei dem Italiener, dessen Sprache so voll leidenschaftlichen Akzents ist, dass seine Rede in Leidenschaft oft zu notieren wäre, bei dem war es von der gewöhnlichen Theaterdeklamation, die schon erhöhter Naturakzent war, ein sehr kleiner Uebergang zum Rezitativ . . . . Unsere Sprache aber, weit mehr Sprache des Verstandes und aller höheren edleren Kräfte, als Sprache der Leidenschaft, die geht in dem erborgten musikalischen Gewande gar beleidigend unwahr und armselig einher" usw.

Da sehen wir, wie Reichardt einen scharfen Unterschied macht zwischen der italienischen und deutschen Operette, Goethe aber hatte die italienische Operette in Deutschland einführen wollen. — Aus Reichardts Kompositions-Verfahren können wir uns also keinen Rat zur Entscheidung unserer Frage holen.

Wir wollen versuchen, uns aus Goethes Aeusserungen selbst ein klares Bild über seine Absicht zu verschaffen. Aus der Zeit der Umarbeitung selbst ist uns nun leider keine dahingehende Aeusserung erhalten. Was wir darüber von ihm hören, stammt erst aus späterer Zeit. Reichardt plante im Sommer 1789 die Aufführung der „Claudine" mit seiner Musik und hatte deswegen an Goethe, bei dem er, wie oben erwähnt, einige Monate vorher gewesen war, geschrieben. Goethe antwortet ihm nun am 15. Juni 1789:

„. . . Ich wünsche zur bevorstehenden Aufführung Claudines das beste Glück. Dass Sie meine Jamben vor der prosaischen Fäulniss verwahrt haben, ist mir sehr angenehm. Ich möchte wissen wie sich diese Art Kunstverständige die Kunst vorstellen."

Aus diesem Brief könnte man, wenn man ihn aus dem geschichtlichen Zusammenhang herausnimmt, schliessen, dass Goethe nie etwas anderes mit den Jamben beabsichtigt hätte, als dass sie deklamiert, gesprochen würden. Aber Goethe hatte, als Reichardt bei ihm war, ja schon erfahren, dass dieser an eine rezitativische Behandlung des Dialogs überhaupt nicht dachte. Das kam also gar nicht mehr in Frage, sondern hier handelte es sich darum, wenigstens die Jamben als solche zu

---

1) In seinem „Musikal. Kunstmagazin" Bd. I, 4. Stück S. 161f.

retten. Dieser Brief ist also weder nach der einen noch nach der andern Seite hin beweisend: die eigentliche Absicht des Dichters verrät er nicht.

Etwas anderes ist es mit einem Briefe, den Goethe vierzehn Tage später an Reichardt schreibt. Reichardt hatte den Dichter um eine textliche Erweiterung der Arie Rugantinos

„Liebliches Kind!" usw. (V. 908—919)

gebeten, deren Text er zweimal komponiert hatte. Goethe erwidert ihm am 29. Juni 1789:

„Glück zu Claudinen. Die Arie ist zu dem Endzweck recht gut, ich getraue mir nicht da die Worte sehr bedeutend sind andre unterzulegen. Das ist der Vorteil des metrischen Dialogs, dass der Componist leicht eine harmonische Stelle herausheben und sich zueignen kann."

Dieser Brief beweist, dass der Dichter mindestens an eine teilweise Behandlung des Dialogs als Rezitativ gedacht hatte, und wir fühlen hier deutlich, wie Goethe den rezitativ-feindlichen Reichardt auf seine Jamben zu rezitativischer Behandlung hinweist.

Diese beiden Briefstellen haben den Vorzug, dass sie zeitlich der Umarbeitung noch sehr nahe liegen. Aber wir sehen, dass sie zur völligen Entscheidung der Frage, was Goethe ursprünglich mit den Jamben bezweckte, nicht massgebend sein können, da sie nur relativ, nicht absolut, die Absicht des Dichters wiedergeben. Die beiden andern uns noch erhaltenen Aeusserungen Goethes haben den Vorzug, dass sie seine Absicht klar aussprechen, aber erst 30 Jahre nach beendeter Umarbeitung. Am 24. Mai 1814 schreibt Goethe an den Musikdirektor Polzelli, der sich zwecks Komposition der „Claudine" bei ihm erkundigt hatte:

„Auf die an mich .... gerichtete Frage verfehle nicht zu erwidern, dass, indem ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelte, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gelegenheit zu geben, nach italiänischer Weise recitativisch zu verfahren. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses ihre Absicht ist, der Dialog hie und da zu verkürzen und nur das beyzubehalten seyn, was zum Verständniss der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vortheile bietet; welches ein einsichtiger Componist am besten beurtheilen kann."

Und übereinstimmend damit schreibt der Dichter der „Italienischen Reise" in dem „Bericht" über den November 1787:

„Der prosaische Dialog dagegen erinnerte zu sehr an jene französischen Operetten,[1] .... die mir jetzt nicht mehr genügen wollten,

---

1) Vgl. hierzu S. 110 und S. 113 Anmerk.

als einem eingebürgerten Italiäner, der den melodischen Gesang durch einen recitirenden und declamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen. In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden“ usw.

Wenn wir diese nach fast 30 Jahren gemachten Aussprüche des Dichters über seine Absicht bezüglich des Dialogs als vollwertige Zeugnisse ansehen — was m. E. ohne Bedenken geschehen kann, da sie mit allem übrigen Material durchaus im Einklang stehen — so geht hieraus klar hervor, dass Goethe die Jamben wählte in der eigentlichen Absicht, dass der Komponist sie nach dem Muster des italienischen Rezitativs behandeln sollte, dass er aber schon damals mit der Möglichkeit gerechnet hat, dass die Jamben bei einer eventuellen Aufführung doch gesprochen würden. Nach und nach war er dann wohl zu der Erkenntnis gekommen, dass der Dialog in dieser Breite, trotz starker Einschränkung gegenüber der ersten Fassung, sich doch noch nicht gut zur rezitativischen Behandlung eigne und schlug so Polzelli jenen Mittelweg vor.

Dieses Ergebnis scheint freilich durch eine merkwürdige Tatsache in Frage gestellt zu werden: Zu der in Weimar am 30. Mai 1795 stattfindenden Aufführung der „Claudine“ mit Reichardts Musik wurden die Jamben, wie die Theaterrechnungen erweisen, von Vulpius in Prosa aufgelöst. Für diese an sich äusserst auffallende Tatsache habe ich keine Erklärung finden können. Wieweit der Dichter hier dem Geschmack des Publikums, das im Singspiel an Prosadialog gewöhnt war, nachgegeben, wieweit er nach eigenem Urteil gehandelt hat, ist nicht festzustellen. Diese Tatsache steht mit jenem Brief an Reichardt vom 15. Juni 1789 in einem sehr schwer zu erklärenden Widerspruch. Gegen unser Ergebnis aber, dass es des Dichters ursprüngliche und eigentlichste Idee war, den ganzen Dialog rezitativisch behandeln zu lassen, spricht sie nicht, denn eine Ausführung dieses Planes kam hier, mit der Reichardt'schen Musik überhaupt nicht in Frage.

So bleibt es bei unserm Resultat, dass Goethe die Jamben als eine Art Kompromissform wählte, indem er wünschte und in erster Linie daran dachte, der Komponist solle sie als Secco-Rezitativ komponieren, aber zugleich, in der — wie sich später zeigte — richtigen Annahme, dass seine eigentliche Absicht nicht durchgeführt würde, dafür sorgend, dass für diesen Fall der gesprochene Dialog eine dem

Ganzen gefällige poetische Form habe.[1]) Damit ist dann auch unsere obige Frage, warum Goethe statt der freigebauten Verse der opera buffa die Jamben wählte, beantwortet. —

Das italienische Rezitativ scheidet sich in recitativo secco und recitativo obligato. Das erstere war in der opera buffa das weitaus vorherrschende, das begleitete Rezitativ trat nur in vereinzelten Fällen auf. Es lag das in der leichten, heiteren Natur der opera buffa begründet, der die stark pathetische Wirkung des begleiteten Rezitativs nicht recht entsprach. In der Form des Textes unterschied es sich, wie wir sahen, von dem Secco-Rezitativ nicht. Es bleibt nun noch zu untersuchen, ob und an welchen Stellen Goethe das begleitete Rezitativ vorgesehen hat, das die ersten Fassungen und die Weisse-Hiller'schen Opern nicht kannten.[2]) Wir können hier, da es an entsprechenden Hinweisen des Dichters fehlt, nicht viel mehr als Vermutungen geben.

Nur in „Erwin“ sind mit Sicherheit Stellen zu erkennen, bei denen der Dichter an begleitetes Rezitativ dachte. Am Schluss der Operette, nach V. 801 heisst es:

> „Diese Pantomime [mit der Schreibtafel Erwins] wird von Musik begleitet, wie alles das Folgende.“

Es folgen nun (V. 802 bis 810) 9 Verse in fünffüssigen Jamben. Goethe will sie „mit Musik begleitet“ haben, d. h. natürlich vom Orchester, nicht etwa vom Cembalo. Sollte es geschlossener Gesang sein, so würde er auch hier, wie immer in solchem Fall, gereimte Verse in einem der üblichen Versmasse setzen. Hier hat er also ohne Zweifel begleitetes Rezitativ haben wollen. Ebenso würden die Verse 840 bis 846 nach seiner Bestimmung recitativo obligato sein. Ich muss gestehen, dass ich diese letzten Verse nicht gerade für sehr geeignet für das pathetische begleitete Rezitativ halte. Aber des Dichters angeführte Bemerkung lässt keinen Zweifel über seine Absicht zu. Er wollte eben den ganzen Schluss von V. 778 an nicht mehr durch gesprochenen Dialog unterbrechen

---

1) In der „Italienischen Reise“ schreibt er (10. Januar 1788) über die Umarbeitung: „Ich hatte noch die Rücksicht, dass sich beide Operetten doch auch müssen lesen lassen, dass sie ihrem Nachbar Egmont keine Schande machten.“

2) Dass der Dichter an diese Dinge bis ins Einzelste dachte, beweisen seine ausführlichen Briefe an Kayser über die Komposition von „Jery und Bätely“ und „Scherz, List und Rache“, in denen man manchmal glauben könnte, die Belehrungen und Ratschläge eines alten erfahrenen Opernkomponisten an seinen Schüler zu hören. Vgl. an Kayser 29. Dez. 1779, 20. Januar 1780, 25. April und 4. Dez. 1785, 23. Januar 1786 u. v. a.

lassen. An sich folgt Goethe auch hierin dem Gebrauch der opera buffa, die nicht selten im Finale kurze begleitete Rezitativ-Stellen anwandte. — Ob der Dichter in „Erwin“ ausser in diesen Partien noch das recitativo obligato vorgesehen hatte, lässt sich nicht entscheiden. Einige Stellen, wie z. B. V. 499 — 505, scheinen in dieser Absicht geschrieben zu sein und fordern es geradezu heraus.

In „Claudine“ scheinen zwei Stellen mit Sicherheit auf das begleitete Rezitativ hinzuweisen. Es sind zwei Partien in längeren Ensembleszenen, die den glatten Fluss des Versmasses in auffallender Weise unterbrechen: die Verse 704—712, die dem Kampf zwischen Rugantino und Pedro unmittelbar voraufgehen, und die Verse 1115—1139, die jene aufregende Szene begleiten, wo Rugantino droht, die Claudine zu erstechen. Goethe weicht hier etwas von dem Schema der italienischen Libretti ab, die auch solche aufgeregten Stellen meist rhythmisch ganz gleichmässig behandelten. Dem Komponisten stand es dann frei, den Rhythmus zu durchbrechen und nach Belieben zu retardieren und Pausen anzubringen. Es ist hier eine grosse Aehnlichkeit mit jenen Versen der ersten Fassung, die nach unserer Annahme ihre Form dem Einfluss der französischen Operetten verdanken,[1]) nicht zu verkennen. Tatsächlich sind ja auch die Verse 1115—1134 zum grossen Teil wörtlich aus der ersten Fassung übernommen. Eine ganz konsequente Umbildung nach dem Muster der opera buffa hätte eine Beseitigung oder Umformung auch dieser Verse verlangt. Goethe liess sie jedoch stehen und weicht so von dem Schema der opera buffa ab, indem er dem Komponisten vorgreift und Stellen mit besonders erregter Handlung schon durch den Text rezitativisch-deklamatorisches Gepräge gibt. —

Den zweiten Hauptbestandteil der opera buffa bilden, wie wir sahen, die geschlossenen gesungenen Partien, die sich gliedern in Arien, geschlossene Ensemblesätze (Duette bis Septette) innerhalb der Szenen und drittens Introduktionen und Finali. Die ersten beiden Formen fanden wir sowohl bei Weisse als auch in Goethes ältesten Singspielen. Die dritte Gruppe, Introduzione und Finale ist ein besonderes Eigentum der opera buffa und daher weder bei Weisse noch bei Goethe in den ersten Fassungen zu finden.

Dass der Bestand an Arien und Liedern in den beiden Fassungen ein wesentlich anderer ist, davon ist in erster Linie die Umgestaltung, die die Handlung erfahren hat, die Ur-

---

1) Vgl. S. 112f.

sache. Von den 11 Arien aus der ersten Fassung von „Erwin" sind 6 als Arien, 2 in anderer Verwendung in die neue Fassung übernommen. Zu diesen 6 übernommenen Arien kommen in der zweiten Fassung 6 neue hinzu, sodass die Zahl der Arien in beiden Fassungen fast gleich gross ist. In „Claudine" sind von den 10 Arien und Liedern der ersten Fassung nur 3 in die neue Fassung übernommen, 4 neue hinzugedichtet, sodass „Claudine" nun 7 Arien hat. Während also „Erwin" dieselbe Anzahl von Arien wiedererhalten hat, hat Claudine gegenüber der ersten Fassung 3 verloren. Die musikalische Bereicherung, die die neuen Fassungen erfuhren, liegt nicht auf dem Gebiet der Sologesänge, sondern macht sich durch die neuen breiten Ensembles geltend. Während so in den ersten Fassungen der Sologesang überwiegt, herrscht in der zweiten Fassung das Ensemble vor, und darin erkennen wir wieder den Einfluss Weisses in den ersten, den der opera buffa in den zweiten Fassungen.

In der Verwendung und Behandlung der Arien können wir keinen wesentlichen Unterschied in den beiden Fassungen feststellen. Wir haben, was ihre Verknüpfung mit dem Inhalt anlangt, auch hier die drei Fälle wie in den ersten Fassungen,[1]) und auch der äussere Platz innerhalb der Szenen kann, wie in den ersten Fassungen, verschieden sein. In all' diesen Dingen fiel der Gebrauch der opera buffa im wesentlichen mit dem des deutschen Singspiels zusammen,[2]) und so sind hier auch keine Einwirkungen der opera buffa zu verzeichnen. Dass in musikalischer Beziehung die Hiller'sche Behandlung der Arie sich wesentlich von der Arienform der opera buffa unterscheidet, kommt hier nicht in Betracht.

Auch in der Behandlung der kleineren, die Szene unterbrechenden Ensemblesätze ist im allgemeinen ein Einfluss der opera buffa nicht deutlich zu erkennen. Was ihre Zahl anlangt, so sind sie in beiden Singspielen wenig vermehrt worden. Aber das war auch nicht so wichtig. In Anbetracht der grossen Finali, die eine ganze Anzahl einzelner Ensemblesätze in sich schliessen, durfte hier wohl etwas haushälterisch verfahren werden. Mit seinen 4 Ensemblesätzen innerhalb der Akte in „Erwin" (1 Duett, 3 Terzette) erreicht Goethe aber durchaus den Durchschnitt der italienischen komischen Opern, mit den 6 Ensembles der „Claudine" (2 Duette, 2 Terzette, 2 chorartige Gesänge mit Einzelnen) übertrifft er ihn. Ein Mehr würde eine Ueberladung bedeutet haben, und die Finali, die den musi-

---

1) Vgl. S. 20.
2) Vgl. S. 21.

kalischen Höhepunkt des Aktes bilden mussten, in ihrer Wirkung beeinträchtigt haben, was der Dichter, der auf „kluge Verteilung des musikalischen Interesses“[1]) bedacht war, vermied. Auch der äussere Platz der Ensemblesätze innerhalb der Szenen konnte, wie in der opera buffa, ein beliebiger bleiben.

Im allgemeinen können wir die Neigung des Dichters beobachten, die Ensemble-Sätze zu verbreitern. So ist das Terzett in „Erwin“ 1. Akt, 2. Szene

„Liebes Kind, du siehst uns wieder!“ (V. 73—101)

von einer Breite, wie wir sie in der ersten Fassung nicht finden, und auch das aus der ersten Fassung übernommene Duett

„Ich muss, ich muss ihn sehen“ (V. 319—330)

hat der Dichter hier durch Hinzutreten Rosas geschickt zum Terzett erweitert.[2]) Das „Veilchen“, das in der ersten Fassung Elmire allein singt (S. 84, 5 ff.), ist hier in ein Terzett umgewandelt, das freilich bei seiner Stropheneinteilung keine echt italienische Gestalt erhalten konnte, sondern mehr in der Art der Weisse'schen Ensembles bleibt.

In der „Claudine“ hat Goethe das Lied Crugantinos, mit dem er in der ersten Fassung die 2. Szene eröffnete

„Mit Mädeln sich vertragen“ (S. 131, 17 ff.)

zu einem breiteren Ensemble zwischen Rugantino und den Vagabunden ausgebaut, wobei er in der 2. Strophe (V. 387 ff.) jenen ganz kurzen, so isoliert nicht mehr recht geeigneten Gesang der Vagabunden aus der ersten Fassung

„Mit vielem hält man Haus“ (S. 136, 1—3)

hier in veränderter Gestalt glücklicher verwendet. —

Wir sehen, dass in der Behandlung der kleineren Gesangseinlagen, was ihre Zahl, ihre Stellung und ihre Bedeutung innerhalb der Handlung betrifft, die opera buffa keine besonders wesentlichen Einflüsse ausgeübt hat. Anders ist es mit den grossen Ensembleszenen, die den eigentlichen Schatz der opera buffa bildeten und eben dasjenige waren, was sie nicht nur der opera seria, sondern auch allen andern Singspiel- und Operettenformen voraushatte, und die auch Goethe in seinen

---

1) Vgl. an Kayser 25. April 1785; „J. R.“ 10. Januar 1788.

2) Wenn in diesem letzten Fall die Textunterlage nicht eben sehr breit ist, so ist zu bedenken, dass Goethe hier nicht an ein einmaliges Absingen im liedartigen Stil des deutschen Singspiels, sondern an eine breite, den Text frei verwendende Behandlung seitens des Komponisten dachte, wie er es von den Italienern kannte.

ersten Singspielen nicht gekannt hatte. So erklärt es sich, wenn wir hier nun sehr bemerkenswerte Umwandlungen und Neubildungen feststellen.

Die meisten der italienischen komischen Opern, und eigentlich alle grösseren, weisen ausser der Introduzione und den Finali mindestens noch ein längeres, aus mehreren Stücken bestehendes und mit Handlung begleitetes Ensemble auf. Ein solches hat der Dichter nun auch in seiner „Claudine“ geschaffen: Es ist das grosse, die Verse 642—740 umfassende Ensemble am Anfang des 2. Akts. Das Bestreben des Dichters, hier eine grosse wirkungsvolle Ensembleszene zu ermöglichen, hat zugleich einen etwas anderen Aufbau der Szene verlangt. In der ersten Fassung verläuft diese ganze Szene, die sich, genau betrachtet, aus zwei Teilen, dem Ständchen und dem Gefecht, zusammensetzt, sehr viel schneller und infolgedessen dramatisch wirkungsvoller. Das ganze huscht in dem nächtlichen Dunkel wie eine Vision an uns vorüber, geheimnisvoll, traumhaft: Crugantinos eilig-verwegenes Vordringen, Baskos warnendes Signal, als Pedro naht, ein Augenblick erwartungsvoller Spannung, während der ahnungslose Pedro in einer kurzen Arietta seinen Gefühlen Ausdruck verleiht, dann der wortlose, kurze, geheimnisvolle Kampf — und eh' wir recht wissen, was geschah, ist alles vorüber.

Dass der Dichter gerade diese Szene zu einem grossen Ensemble ausbauen wollte, können wir wohl verstehen. Durch ihren nächtlich-stimmungsvollen Charakter, durch die hohe Erregung der Spannungsgefühle, die sie begleiten, durch die Kontrastwirkung der beiden ihrem Stimmungsgehalt nach sehr verschiedenen Teile, schien sie zu einer musikalischen Behandlung besonders gut geeignet. Es kommt als nicht zu unterschätzender Faktor hinzu, dass der Dichter durch seine Bekanntschaft mit der opera buffa, die derartige nächtliche Ensembleszenen mit musikreichen Ständchen, entdeckten Stelldicheins, geheimnisvollem Versteckspiel und opernhaftem Nebeneinandersingen gern verwendete,[1]) die reizvolle Wirkung derartiger Szenen wohl kannte und gewiss an eine solche Wirkung dachte, als ihm der Gedanke kam, diese Szene in der Weise auszubauen. Jedenfalls ist der Ton dieser Szene als der der opera buffa nicht zu verkennen, und so, wie die Szene jetzt ist, konnte sie nur ein Dichter gestalten, dem die opera buffa als Vorbild galt.

---

1) Vgl. z. B. „Il maledico confuso“ (1. Akt, 2. Szene), „Li viaggiatori felici“ (II, 3), „Il geloso in cimento“, „Le trame deluse“ (1. Finale), „Fra due litiganti il terzo gode“ (I, 12—16), die Goethe gehört hatte.

Wollte Goethe diese Szene musikalisch wirksam machen, so war es vor allem nötig, den schnellen Verlauf der Handlung, der der Musik keinen Raum liess, aufzuhalten. Dieses von der opera buffa entlehnte Prinzip hatte er schon in „Scherz, List und Rache“ befolgt. Am 5. Mai 1786 schreibt er darüber an Kayser:

„Was Sie von dem Gange der Oper sagen finde ich sehr gut.[1]) Die Momente sollen nicht so rasch wie im andern Schauspiele folgen. Der Schritt muss schleichender, ia an vielen Orten zurückgehalten seyn. Die Italiäner haben die grösten Effeckte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Noth am allgemeinen Faden des Plans hängen. Man verlangt nicht vom Flecke, weil das Ganze nicht interessirt, weil einem an jedem besondern Platze wohl wird.“

Nach diesem Prinzip musste die Szene eine starke Umwandlung erfahren. Rugantino durfte nun nicht mehr so leidenschaftlich-ungestüm auf sein Ziel losstürmen, sondern musste sich sehr vorsichtig und langsam bei den schmeichelnden Tönen seines Ständchens der Terrasse nähern. Claudine durfte nicht mehr, wenn sie Crugantinos Stimme hört, entsetzt rufen

„Welche Stimme! ich vergehe“

und sich dann, als Crugantino naht, eiligst in das Haus zurückziehen, sondern musste mit Interesse dem Ständchen zuhören (vgl. V. 666 ff.) und mit der dazukommenden und mit gleichem Interesse den Tönen lauschenden Lucinde und Rugantino zusammen im Terzett konzertieren. Dazu ist natürlich nötig, dass sie sich nicht, wie in der ersten Fassung, vor dem unbekannten, im nächtlichen Dunkel immer näher kommenden Sänger fürchten. Es hat den Anschein, als ob sie derartige Ständchen jeden Abend empfingen. — Auf diese Weise wird nun der kurze Wechselgesang zwischen Claudine und Crugantino zu einem breiten, serenadenhaften, nächtlichen Konzert. Dass hier eine starke Unnatürlichkeit gegenüber der ersten Fassung sich geltend macht, stört den Dichter nicht, dem es sichtlich „wohl wird“ im Gedanken an den hübschen Effekt, den diese Stelle, vom Komponisten erschöpfend behandelt, machen wird.

Und in der Tat, auch wir würden gewiss die Unnatürlichkeit dieser Situation nicht empfinden, wenn es uns vergönnt wäre, diese wundervolle, stimmungsreiche, musikalisch ausserordentlich fruchtbare Szene in Tönen zu hören, die imstande wären, „den ganzen Begriff auszudrücken, den der Dichter sich vorstellte.“[2])

---

1) Leider sind uns fast alle Briefe Kaysers an Goethe nicht erhalten, so auch dieser.

2) Vgl. „J. R.“ 10. Januar 1788.

Ausserordentlich glücklich ist der Gedanke des Dichters, das Duett im getragenen trochäischen Versmass durch die kecken Strophen des graziösen „anakreontischen“ Ständchens unterbrechen zu lassen. Das Gedicht bildet in seinem launigen, zierlichen Ton ein reizendes Pendant zu der S. 103 besprochenen Arie der Lucinde

„Hin und wider fliegen Pfeile“ (V. 195 ff.)

und trägt durch seine Verherrlichung des kleinen Gottes, unter dessen Zeichen die ganze Operette gestellt ist,[1]) seinerseits wieder zur Betonung des leichten italienischen Charakters dieser Szene und der ganzen Operette bei.[2])

Wenn der Dichter (am 14. August 1787) an Kayser schreibt:

„Sie sollen am Mechanischen sehen dass ich in Italien etwas gelernt habe und dass ich nun besser verstehe, die Poesie der Musick zu subordiniren“,

so hat er in dieser Szene den glänzendsten Beweis für seine Behauptung erbracht.

Durch eine schroffe Dissonanz werden die weichen, lieblichen Töne dieser Nachtmusik unterbrochen: Für den Komponisten wiederum ein guter Effekt. Pedro kommt mit gezogenem Degen herbeigestürzt, die Räuber suchend, die ihn überfallen haben. Ein aufgeregtes Quartett folgt den sanften Tönen der Serenade. Dann bange Spannung, jeder horcht auf die geheimnisvoll-beunruhigenden Laute, die aus dem nächtlichen Dunkel des Gartens kommen (V. 704 ff.), niemand weiss, was sich da vorbereitet. Schliesslich finden sich die Gegner, und während nun ihre Klingen in langem Kampf sich messen, geht die Musik wieder in ein aufgeregtes Allegro über (V. 713 ff.) und begleitet in einem breiten Ensemble den ganzen Kampf.

So ist aus jener dramatischen Szene der ersten Fassung mit ihren zwei anspruchslosen Gesängen eine grossartige Opernszene geworden. Aber der Dichter konnte das nicht erreichen, ohne der Musik allerlei Opfer zu bringen, das Dramatische sehr zu vernachlässigen und starken Unnatürlichkeiten Raum zu geben. Wenn es schon zu verwundern war, dass Claudine und Lucinde dem Ständchen so tapfer Gehör leihen, so streift die Unnatürlichkeit, dass sie während der ganzen weiteren Kampfszene sich nicht zurückziehen, obwohl sie „Männer und Lärm“ (V. 692),

---

1) Vgl. auch noch V. 275, 364, 410, 610, 897, 1495 u. v. a.

2) Goethe liebte selbst dieses reizende Gedicht sehr und nennt es gelegentlich sein „Leibliedchen“; vgl. „J. R.“ 9. Februar 1788 und Eckermann: „Gespr. mit G.“ 5. u. 6. April 1829.

„Degen und Waffen“ klingen hören (V. 713f.), auch die Grenzen des in der Oper Erlaubten. Ebenso ist der Kampf zwischen Rugantino und Pedro, der sich in der ersten Fassung wortlos und in wenigen Sekunden abspielte, hier zu Gunsten des ihn begleitenden Ensembles bedenklich in die Länge gezogen. Ferner: in der ersten Fassung spielte sich dieser Kampf in heimlicher Stille der Nacht ab, nur der getreue Basko war Zeuge. Da war es glaubhaft, wenn Crugantino, nachdem der Kampf beendet und Pedro von Basko fortgeführt ist, noch den Mut hat, seinem Abenteuer weiter nachzugehen. Aber hier, wo der Kampf unter den Augen der Mädchen stattgefunden hat, ist es mehr als Verwegenheit, wenn Rugantino nach seiner Beendigung nicht sofort sich aus dem Staube macht, sondern noch Hoffnung hat, sein Abenteuer, „wenn nicht zu vollführen, doch anzuknüpfen“ (V. 763f.). Aber dieses Motiv musste aus der ersten Fassung übernommen werden, Rugantino musste hier bleiben, weil ja sonst die Begegnung mit Alonzo nicht möglich gewesen wäre.

So sehen wir auch hier wieder, wie des Dichters Bestreben, eine wirkungsvolle opernhafte Szene zu schaffen, ihn um diesen Preis selbst Unnatürlichkeiten in den Kauf nehmen lässt. Bei der Umgestaltung dieser Szene trifft in etwas wohl auch bei ihm zu, was er — ohne es indessen im mindesten zu rügen — von den Italienern sagt: dass sie dem musikalischen Interesse „allen Sinn des Gedichts aufopfern.“ [1]) Aber was der Dichter angestrebt hat, hat er in vollem Masse erreicht: Dem Komponisten hat er eine musikalisch im höchsten Grade fruchtbare und wirkungsvolle Szene geliefert. —

Die hauptsächlichste Bereicherung in musikalischer Hinsicht gab der Dichter seinen Singspielen in der Umarbeitung durch die Einführung der Introduktionen und der Finali. Wir sahen, dass bei den Italienern die komische Oper immer mit einer Introduzione eröffnet und jeder Akt mit einem Finale geschlossen wird. In der Anwendung dieser Formen ist Goethe nun ganz dem Muster der opera buffa gefolgt und die Einführung dieser für die opera buffa typischen Gebilde hat seinen Singspielen eine wesentlich veränderte Gestalt gegeben.[2])

Dass die Introduktion zu „Erwin“ nicht sehr stimmenreich nnd ohne Steigerung ist, hat seinen Grund in der geringen Anzahl der Personen des Stückes, die sich auch in anderen Fällen geltend macht und eine ganz korrekte Nachbildung der

1) Vgl. „J. R.“ 10. Januar 1788.
2) Ueber Introduzione und Finale der opera buffa vgl. S. 23f.

echten Form erschwerte. Das hat zur Folge, dass auch ihre Länge sich unter dem Durchschnitt der italienischen Introduzioni hält. Dass diese Introduktion ohne eigentliche Handlung und lyrischer ist, als die Introduzioni der opera buffa in der Regel sind, hat in dem vorwiegend lyrischen Charakter des ganzen Stückes seine gute Begründung. Wir sehen hier, wie der Dichter stilgerechterweise eine Introduktion anzubringen bestrebt ist, wie ihn aber die ganze Anlage des Stückes hindert, die typische Form ganz echt nachzubilden.

Die Introduktion zu „Claudine" hat ihr ganz besonderes Gepräge erhalten. Sie setzt sich zusammen aus zwei Stücken, deren zweites der ziemlich wörtlich übernommene Einleitungschor der ersten Fassung ist, dessen eigenartige Form uns schon oben[1]) auffiel. Wir sind dem Dichter dankbar, dass er uns dieses sehr hübsche Stück gelassen hat, wenn es auch nicht im Sinn der opera buffa ganz stilgerecht ist. Einen Chor schon in der Introduzione anzubringen, widersprach den Prinzipien der Italiener, die in der komischen Oper auf gute dynamische Verteilung bedacht waren. Sodann aber kennt die opera buffa überhaupt einen solchen regelmässigen strophenartigen Wechselgesang zwischen Einzelnen und dem Chor nicht. Diese Form band den Komponisten an eine strophenartige Komposition, die den Italienern nicht lag. Sie wünschten ein absolut freies Verfügen über den Text, und der Dichter musste nur dafür sorgen, dass in einem solchen Stück die Zahl der Sänger gegen den Schluss hin allmählich immer mehr wuchs, sodass eine stete dynamische Steigerung zu erzielen möglich war. Dazu war aber der Wechselgesang zwischen Einzelnen und Chor nicht zu gebrauchen. Goethe hat das wohl erkannt, und in den ganz neu geschaffenen Finali hat er diese Gesetze auch immer streng beachtet. Aber hier behielt er die alte Form bei. Doch nicht, ohne auch sie noch etwas umzubilden. Wir bemerken in der ersten Fassung eine ganz gleiche Länge aller Solopartien. Es ist kein Zweifel, dass dem Dichter hier der Gedanke an die Liedform mit mehreren Strophen vorschwebte, wie er sie in den Divertissements der Weisse-Hiller'schen Operetten gewohnt war. In der zweiten Fassung hat er auf die Uebereinstimmung der Solopartien bezüglich ihrer Länge keinen Wert mehr gelegt. Der Gedanke an jene liedmässige Komposition mit mehreren Strophen lag ihm, „dem eingebürgerten Italiäner", jetzt fern. Für ihn war es jetzt selbstverständlich, dass der Komponist für jede der singenden Personen eine ihrem Charakter und dem

1) Vgl. S. 111.

Sinn ihrer Worte angemessene besondere Melodie setzte, und so konnte er die Strophenform durchbrechen. So kommt es, dass, während in der ersten Fassung alle Solopartien gleich lang waren (6 Verse), jetzt „ein Kind“ 6 Verse, Alonzo 8 Verse, Lucinde 12 Verse, Pedro und Claudine wieder 6 Verse zu singen haben.

Eine Umstellung in den Solopartien dürfte wohl aus rein musikalischen Erwägungen erfolgt sein. In der ersten Fassung ist die Reihenfolge:

Ein Kleines — eine Jungfrau — Gonzalo — Pedro,

in der zweiten Fassung:

Ein Kind — Alonzo — Lucinde — Pedro,

sodass, während dort die beiden Frauenstimmen und die beiden Männerstimmen zusammentrafen, nun ein gefälligerer Wechsel — Frauenstimme-Männerstimme-Frauenstimme-Männerstimme — herbeigeführt ist.

In der ersten Fassung bildete dieser Chor den Anfang des Singspiels. In der Umarbeitung ist ihm nun noch ein anderer Teil vorangesetzt: Ein Duett, das sich zum Schluss zum Terzett steigert. Innere Gründe können es nicht gewesen sein, die den Dichter dazu veranlassten, diesen Teil voranzuschicken. Was hier gesagt wird, ist ohne Bedeutung und wurde in den schon vorhandenen Versen breit genug zum Ausdruck gebracht. Es müssen also äussere, formelle Gesichtspunkte diesen ersten Teil der Introduktion geschaffen haben. Diese Annahme erhält ihre volle Bestätigung durch die Tatsache, dass die ganze Introduktion durch diese neue Einleitung sich im Aufbau der typischen Form der Introduzione der opera buffa wesentlich genähert hat.

Wir sahen, dass die Italiener in ihrer Introduktion stets das Prinzip der Steigerung in Bezug auf die Stimmenzahl befolgten, dass sie nie eine Introduktion mit dem vollen Ensemble begannen, sondern, mit einer oder zwei Stimmen einsetzend, nach und nach ein reiches Ensemble aufrollten. Goethe kannte die glänzende Wirkung, die ein solcher Aufbau mit sich brachte, und so hat er diese Form — soweit es ging — auch hier nachgeahmt: Alonzo beginnt, Lucinde erwidert ihm, aus dem Wechselgesang wird ein Duett, das der dazukommende Pedro zum Terzett steigert. Dann erst kommen die Landleute und ergänzen das Terzett zu einem vollen, vielstimmigen Satz. Auf diese Weise hat zwar die Introduktion eine für die opera buffa etwas ungewöhnliche Länge erhalten, aber die Steigerung ist erzielt worden. — So sehen wir, wie der Dichter bemüht war, unter Beibehaltung des alten Materials hier doch durch Umänderungen und Zusätze der echten Form der italienischen Introduktion

möglichst nahe zu kommen, und, abgesehen von den schon erwähnten unbedeutenden Abweichungen, ist ihm das auch gelungen. Es ist dies eins der interessantesten Beispiele von Goethes im Sinne der opera buffa umgestaltenden Tätigkeit. —

Völlig neu sind die Finali, die Goethe stilgerecht an den Schlüssen aller Akte einführte. Wir sahen, dass das Finale nicht nur eine unumgänglich notwendige Forderung bei der opera buffa war, sondern dass gerade die Finali ihr ureigenstes Besitztum und ihr glänzendster Schmuck waren. Wenn Goethe also nach dem Muster der opera buffa umgestalten wollte, durfte er es vor allem daran nicht fehlen lassen. Und so sehen wir ihn denn auch hier sehr energisch eingreifen, umgestaltend und neu schaffend, stets aber unter engem Anschluss an das Vorbild der opera buffa.

In „Erwin" schloss der erste Akt mit einer Arie des Bernardo

„Ein Schauspiel für Götter" (S. 89, 19 ff.),

die zwar in der zweiten Fassung beibehalten, aber an anderer Stelle, schon im Beginn des Aktes, untergebracht und Valerio in den Mund gelegt wurde (V. 37 ff.). So war denn hier, zumal da die Handlung am Schluss des Aktes anders ausläuft, als in der ersten Fassung, nichts vorhanden, was der Dichter für das Finale hätte verwenden können, und so ist das ganze Finale neu entstanden. Es beginnt mit V. 387 uud reicht bis V. 460, hat also für die opera buffa eine mässig-normale Länge. In seinem Aufbau ist es insofern stilgerecht, als es reich-bewegte Handlung hat, sich in verschiedene Teile gliedert, die durch die einzelnen Momente der Handlung begründet und äusserlich durch neu eintretendes Versmass markiert sind. Darin weicht es aber von den Finali der opera buffa ab, dass es keine Steigerung in der Stimmenzahl hat. Die anzubringen war aber unmöglich, da die Handlung verlangt, dass Valerio Rosa verlässt und Rosa mit Elmire allein bleibt.[1]) Aber diese Stimmen-Armut wird

1) Es muss hier bemerkt werden, dass in der Goethe bekannten opera buffa-Literatur auch ein Fall vorkommt, wo ein Finale sich nicht bis zum Schluss hin steigert und nicht mit dem vollen Ensemble schliesst. Es ist dies das zweite, mittlere Finale des „Re Teodoro". Dies scheint die allgemeine Regel zu durchbrechen und bildet auch darin tatsächlich eine Ausnahme, dass zum Schluss des Finale nur noch Tadeo allein auf der Bühne ist. Aber wir können bei diesem Finale zwei Teile deutlich unterscheiden, den ersten grösseren, der die übliche Steigerung bis zum Septett ganz stilgerecht aufweist, und einen zweiten viel kleineren, gleichsam nur angehängten, wo eine Person nach der andern abgeht, wodurch sowohl in der Handlung als auch in der Musik ein besonderer Effekt erzielt wird. — Vielleicht hat den Dichter dieses, wie wir festgestellt haben, ihm sehr gut bekannte Beispiel ermutigt, auch in diesem Finale auf die Steigerung zu verzichten und der Handlung zu folgen.

durch eine wundervolle, musikalisch ungemein fruchtbare Gemütsbewegung ersetzt, die von einer Tiefe und Wahrheit ist, wie wir sie in der italienischen komischen Oper vergeblich suchen würden.

Hatte der Dichter in diesem ersten Finale alles neu geschaffen, so galt es im zweiten Finale, schon vorhandenes Material in das neue Finale hineinzuarbeiten. Der Schluss der ersten Fassung verlief ja im allgemeinen so, wie der neue Schluss, wurde hier nur noch um die Valerio-Rosa-Handlung bereichert, die aber äusserlich, im Text, sehr wenig hervortritt. So ist der Gang der Handlung und daher auch der Ablauf des Schlusses in textlicher Beziehung in beiden Fassungen sehr ähnlich, und der Dichter konnte hier vieles aus der ersten Fassung wörtlich in die zweite übernehmen, so die Verse 778—801 wörtlich, V. 811—839 und V. 848—874 fast wörtlich. Er vermeidet nun natürlich die gesprochenen Partien, und die Musik wird von V. 778 an nicht mehr unterbrochen. Das Finale der neuen Fassung umspannt also mit 116 Versen den ganzen 8. und 9. Auftritt. Es hat somit eine Länge, die den Durchschnitt der italienischen Finali übertrifft. An Handlung ist es ausserordentlich reich: die beiden Konflikte werden erst innerhalb des Finale gelöst. So hat es eine grosse Anzahl einzelner Teile, die auch wieder durch wechselnden Rhythmus abgesetzt sind. In seinem ersten Teil wird die fliessende Melodie zweimal durch begleitetes Rezitativ unterbrochen (V. 802—810),[1]) und nach und nach steigert sich das Ensemble zu einem breiten Quartett. — Der Grund, warum Goethe die Schlussverse der ersten Fassung, die ihrem Inhalt nach doch ebensogut, wie die vorhergehenden, zu verwerten gewesen wären, verwarf und durch neue ersetzte, dürfte durch metrische Ueberlegungen gegeben sein. Der Dichter musste stilgerecht am Schluss für einen ganz glatt fliessenden Rhythmus sorgen, der dem Komponisten absolute rhythmische Freiheit gab. Dazu war das vierfüssige trochäische Versmass gut geeignet und von den Italienern bevorzugt.[2])

„Claudine“ hat in der neuen Fassung, ebenso wie „Erwin“, Akteinteilung, oder genauer Aktbezeichnung erhalten, und alle 3 Akte sind nun ebenfalls mit echt italienischen Finali ausgestattet. Die Szenenschlüsse vor den Verwandlungen in der ersten Fassung, auch die den jetzigen Aktschlüssen entsprechenden, waren in musikalischer Hinsicht recht dürftig. Die

1) Vgl. darüber S. 118.
2) Vgl. näheres darüber im folgenden Kapitel, speziell S. 149 ff.

1. Szene schloss mit Prosa, die 2. mit einem ganz kurzen Liedchen Baskos, die 3. wieder in Prosa, die 4. mit einer kurzen Arie der Claudine. Etwas reicher waren die 5. und 6. Szene, deren erste mit jenem schon besprochenen gesungenen Dialog schloss, ohne indessen zum Schluss sich in die Breite zu entwickeln und dem Komponisten Gelegenheit zu einem geschlossenen Ensemble zu geben. Der Schluss des Singspiels brachte zwar etwas reichlichere, aber auch noch sehr wenig geschlossene und zudem durch Prosa unterbrochene Musik. Auch hier ist von einer Entwickelung zu einem Ensemble nicht zu reden. Ein ganz kurzer Chor setzt ganz unvermittelt ein und bildet den Schluss. So war hier für den Dichter viel neu zu schaffen, und an Stelle der alten dürftigen Schlüsse traten nun drei z. T. ungeheuer reiche Finali.

Die neue Fassung hat im ganzen 7 durch Verwandlungen geschiedene Hauptszenen. Die Szenenschlüsse, die nicht Aktschlüsse waren, erhielten, wie es auch in der opera buffa Regel war, keine Finali. Sie enden mit Prosa (3. und 5. Szene) mit einer kurzen Arie (1. Szene) oder mit einem Duett (6. Szene).

Wenn der Dichter die Handlung in der „Claudine" so beibehalten wollte, wie sie in der ersten Fassung war, so kam er am Schlusse des 1. Aktes in Verlegenheit um ein Finale. Ich habe[1]) nachzuweisen versucht, wie wir dieser Verlegenheit und dem Bestreben, sie zu heben, das neu eingeführte Motiv des Streites zwischen Rugantino und Basko zuzuschreiben haben. Es gelang so dem Dichter, auch den 1. Akt mit dem vorschriftsmässigen Finale zu beschliessen, das, von mässiger Länge, doch reich an Leben und Bewegung ist. Es ist freilich insofern nicht ganz im Stil der opera buffa, als wir bei dieser in einem Finale die Zusammenstellung von zwei Solisten und einem Chor kaum finden werden. Dem war aber nicht abzuhelfen, und durch die geschickte Teilung des Chors ist es dem Dichter doch gelungen, auch hier, trotz der an sich ungünstigen Verhältnisse, eine geeignete Grundlage zu einem wirkungsvollen Finale zu schaffen. Auch hier finden wir im übrigen alle Bedingungen des italienischen Finale erfüllt: Lebhaft bewegte Handlung, Gliederung in einzelne Teile, durch das Metrum unterstüzt, Steigerung und Verallgemeinerung der Stimmung und Verbreiterung der Textunterlage gegen das Ende hin.

Das weitaus reichste aller Finali der beiden Operetten ist das des 2. Akts, das in seiner Ausdehnung hinter den allergrössten Finali der opera-buffa-Literatur nicht zurücksteht. Es

---

1) S. 104 ff.

umfasst mit seinen 204 Versen mehr als ein Drittel des ganzen Aktes und schliesst — wie da Ponte es verlangt[1]) — eine ganze Reihe einzelner Szenen mit äusserst bewegter Handlung in sich ein. Welch ein musikalischer Reichtum gegenüber der ersten Fassung, die nach der Ballade nur zum Schluss noch eine kleine Arie der Claudine brachte, und wo die gesamte Handlung sich in gesprochenem Prosadialog abspielte!

Wir wollen nicht übersehen, dass rein dramatisch die erste Fassung dieser Szene ungleich wirkungsvoller und tiefer war. Es liegt das nicht allein an der Umbildung der Handlung in ihren Motiven, worüber wir im vorigen Kapitel sprachen, sondern auch am Aufbau. Der monologische Ausgang des Aktes gewährt uns wunderbar tiefe Einblicke in das tief erregte Gemüt der Claudine, die in höchster Wallung zwischen dem beseligenden Gefühl leidenschaftlichster, zum ersten Mal mit überwältigender Macht empfundener Liebe und namenloser Angst um den Geliebten rastlos hin- und hergeworfen wird, da die ihr „selbst bisher verborgene Leidenschaft" in demselben Augenblick zum Durchbruch kommt, wo sie jene schreckliche Kunde erhält und ihre leidenschaftlich erregte Phantasie ihr vorspiegelt, dass der, dem diese Liebe gilt, fern von ihr in seinem Blut liegt und sterbend ihren Namen ruft. Diese Szene, gegen deren wunderbare Innigkeit und Kraft wir uns nicht verschliessen können, musste fallen, wenn der Dichter seinem Werk die Gestalt geben wollte, die nach dem Gesetz der opera buffa, das auch das seine geworden war, das musikalische Interesse verlangte.

Wir können es nicht leugnen: Die Szene ist eine ganz andere geworden und hat von ihrer dramatischen Kraft und Schönheit viel verloren. Es steht mit dieser Szene genau so, wie mit der besprochenen Ständchen- und Gefechtsszene im Beginn dieses Aktes. Aber wie dort müssen wir auch hier zugleich anerkennen: Das was der Dichter erreichen wollte, hat er in vollem Masse erreicht, und was wir nun an Stelle des Alten haben, ist ein Finale, wie wir es reicher, lebendiger und wirkungsvoller nicht oft in der ganzen opera-buffa-Literatur finden werden. Welche wechselvolle Handlung spielt sich in diesem Finale ab, welche Spannungen werden erreicht und welch ein reiches Ensemble hat der Dichter dem Komponisten hier zur Verfügung gestellt! — Bis auf die Ballade, die das Finale eröffnet[2]), ist diese ganze Partie neu.

---

1) Vgl. S. 24.

2) Streng genommen gehört die Ballade nicht eigentlich zum Finale selbst, aber insofern, als von ihrem Beginn bis zum Schluss die Musik nicht wieder abbricht, ist sie äusserlich doch dazu zu rechnen.

Wir sprachen schon im vorigen Kapitel[1]) darüber, dass Goethe hier die Befreiung des Rugantino anders motiviert hat, als in der ersten Fassung, und sahen, dass ihn innere Gründe dazu veranlasst haben werden. Unterstützt wurden diese Erwägungen nun offenbar durch die Tatsache, dass diese Art der Befreiung eine viel glücklichere Grundlage zu einer opernhaften Szene mit grosser, steigender Spannung gab, als die in der ersten Fassung angewandte, wo Crugantino im Verlauf von wenigen Sekunden das Freie gewonnen hat, wo also der Komponist dies Motiv nicht hätte ausnutzen können. Der Dichter hat gewiss nicht jenes Motiv durch dieses ersetzt, weil er es für dramatisch wirkungsvoller hielt, sondern weil er es als Grundlage für den Operntext weit besser verwenden konnte. Hier haben wir solch einen Fall, wo der Dichter das Prinzip der Italiener anwendet, „an manchen Orten die Handlung zurückzuhalten."[2]) Dass durch eine reichlich breite Ausdehnung dieses Motivs die Szene etwas fast übertrieben opernhaftes bekommt — Rugantino hält über 50 Verse hin (V. 1114—1163) Claudine mit dem Dolch auf der Brust! — können wir nicht leugnen. Aber dem Komponisten konnte dies Opfer, das ihm der Dichter brachte, nur willkommen sein. — Ueber den Aufbau des Finale, der durchaus stilgerecht ist, ist im einzelnen nichts weiter zu sagen. Ein sehr stimmungsvolles, ziemlich allgemein gehaltenes „Tutti" — vom Dichter in der Handschrift erst etwas später hinzugefügt — beschliesst dies glänzende Finale.

Nicht so umfangreich wie das vorhergehende, aber doch von ansehnlicher Länge, die sich noch durchaus über dem Durchschnitt der italienischen Finale hält (140 Verse), ist das letzte Finale. Hier tritt der Fall ein, dass das Finale sich nicht an vorangehendes Rezitativ anschliesst, sondern allein eine ganze Szene, die durch Verwandlung und Aktschluss begrenzt ist, umfasst, eine Erscheinung, die auch in der opera-buffa nicht selten ist.[3]) Ueber den Aufbau ist im einzelnen kaum etwas zu bemerken. Auch hier hat der Dichter für lebhafte Handlung gesorgt: Die Entwirrung des Knotens erfolgt zum grösseren Teil erst innerhalb dieses Finale, und in der Lösung der Spannungsgefühle bildet es einen höchst wirkungsvollen Gegensatz zum

---

1) S 82.

2) Vgl. an Kayser 5. Mai 1786.

3) Vgl. z. B. „Le pazzie dei gelosi" II; „Li ripieghi fortunati" I u. II; „Il credulo"; „Gli equivoci nati da somiglianza" II; „Il fanatico burlato" I u. II. „Le trame deluse" I. „Il viaggiatore sfortunato in amore". „Fra due litiganti il terzo gode" I.

zweiten Finale. Es liegt ja im dramatischen Gang begründet, wurde aber von den Italienern immer besonders streng beachtet, dass sich der Stimmungsgehalt der beiden letzten Finali möglichst in dieser Weise entsprach. Sehr wirkungsvoll und dabei durchaus nach dem Muster der opera buffa, vermutlich sogar ganz auf ihren Einfluss zurückzuführen[1]) ist das, im Augenblick scheinbarer glücklicher Lösung ganz unvorbereitet einsetzende, retardierende Motiv der drohenden Verhaftung durch die Garden des Fürsten von Rocca Bruna, für den Komponisten eine gute Grundlage zu glücklicher Kontrastwirkung. Besonders geschickt ist in diesem letzten Finale das Aufrollen des Ensembles angedeutet, das, mit einem Duett beginnend, allmählich bis zum Sextett steigt. Mit einem nicht langen aber vom Komponisten natürlich beliebig breit auszuführenden „Tutti" im bevorzugten trochäischen Versmasse schliesst dieses letzte Finale. —

Auf diese Weise sind nach dem Muster der Italiener in den neuen Operetten eine Reihe von grossen Ensembleszenen entstanden, die nun in erster Linie den musikalischen Reichtum der neuen Werke ausmachen und die dadurch eine besondere Bedeutung im ganzen Aufbau haben. Sie bilden jetzt die Höhepunkte der Handlung, in die diese gleichsam hineingeführt wird. Dadurch ist das Monologische, vor allem am Schluss der Akte, ganz zurückgedrängt. Nicht das Gefühlsleben des Einzelnen, sondern das der Allgemeinheit, des Ensembles, steht nun im Mittelpunkt. Das hat zur Folge gehabt, dass die Einzelperson — und in erster Linie traf das natürlich die Hauptpersonen — zurückgetreten ist gegenüber der Allgemeinheit. So steht Claudine in der neuen Fassung nicht so im Vordergrund, wie in der ersten Fassung. Besonders deutlich ist das zu beobachten an der Szene auf dem Schloss, deren letzter Teil sich in der ersten Fassung ganz um Claudine drehte, und die geradezu mit einem Monolog der Claudine schloss. In der entsprechenden Szene der zweiten Fassung, also im zweiten Finale, ist das, wie wir schon sahen, ganz anders geworden: An Stelle des monologischen Schlusses ist hier ein breites Ensemble getreten, und das Interesse ist von der Einzelperson der Claudine auf die Allgemeinheit mit ihren Gedanken und Gefühlen gelenkt worden. Ebenso steht im zweiten Teil der letzten Szene der ersten Fassung, in der langen Erkennungsszene, zunächst Crugantino ganz ausschliesslich im Mittelpunkt des Interesses, am Schluss verdrängt wieder Claudinens Ohnmacht und die Sorge um sie alle anderen Gedanken und Gefühle allgemeiner Art, denen der Dichter keine Worte verleiht. Auch diese Szenen sind in der zweiten Fassung

1) Vgl. S. 106 ff.

allgemeiner gehalten, und der Einzelne ist hinter der Allgemeinheit zurückgetreten. Diese Verallgemeinerung der Stimmung und der Gefühle und ihrer Aeusserung ist die Bedingung eines Ensembles und typisch für die Ensembles der opera buffa.

In dem Masse, wie die grossen Ensembles in den Vordergrund getreten sind, hat der Dialog an Bedeutung und Raum verloren. Wir sahen im vorigen Kapitel, wie er aller seiner vielen ausschmückenden Einzelzüge, die nicht eigentlich zur Handlung gehörten, entkleidet ist. Was geblieben ist, ist seiner Bedeutung nach nicht viel mehr, als das die Handlung weiterführende und die Arien und Ensembles verbindende Rezitativ der opera buffa, wenn auch freilich in etwas breiterem Stil [1]). Dadurch, dass die grossen gesungenen Partien selbst jetzt in hohem Masse Träger der Handlung wurden, ja geradezu ihre Höhepunkte bildeten, ist gegenüber den ersten Fassungen das Verhältnis zwischen Dialog und Musikeinlagen zugunsten der letzteren noch mehr verschoben. —

So sind in ihrem Aufbau aus den „Schauspielen mit Gesang" echte Operetten — der Dichter selbst nennt sie jetzt „Singspiele" — geworden, die, von kleinen Einzelheiten abgesehen, ganz die Gestalt ihres Vorbildes, der opera buffa, angenommen haben.

---

1) Von den 894 Versen „Erwins" sind 400 geschlossener Gesang, 494 Rezitativ resp. Dialog, von den 1638 Versen der „Claudine" sind 725 geschlossener Gesang, 913 Rezitativ.

Kap. III.

Der Einfluss der opera buffa in der Form der Gesänge.

Es bleibt nun noch zu untersuchen, inwieweit die Gesänge der Singspiele in ihrer Form von der opera buffa beeinflusst worden sind. Bei dieser Untersuchung haben wir wieder zu scheiden zwischen Solo- und Ensemblegesängen und werden bei den beiden Arten zu sehr verschiedenen Resultaten kommen. Nur in einer Beziehung ist Goethes Verfahren in beiden Fällen gleich: in der Wahl und Behandlung der Versmasse. Daher empfiehlt es sich, um Wiederholungen zu vermeiden, die metrische Form der beiden Arten von Gesängen zusammenfassend in einem besonderen Abschnitt zu behandeln und zunächst die Form der Arien und Ensemblegesänge ohne Berücksichtigung des Metrischen zu untersuchen.

I. Sologesänge.

Wir sahen in dem ersten Kapitel unserer Untersuchung,[1]) dass die Art der Sologesänge in der Weisse-Hiller'schen Operette eine andere ist, als in der opera buffa. Dort bestehen die Sologesänge fast ausschliesslich aus Liedern im Volksliedton, hier sind es Arien, und nur ganz vereinzelte liedartige Gesänge kommen hier vor. Dementsprechend ist auch die textliche Form eine andere. Bei Weisse haben wir mit wenigen Ausnahmen Strophengedichte mit gleicher Strophenlänge, in der opera buffa dagegen ist eine Stropheneinteilung in den Arien sehr selten und eigentlich nur insoweit zu erkennen, als bei Arien von 8, 12 oder 16 Versen eine Zusammenfassung in Gruppen von je 4 Versen sich oft ohne Zwang ganz von selbst ergibt, aber nie

1) S. 21 f.

angestrebt und nie besonders markiert ist. Irgendwelche komplizierten Strophenformen finden wir hier nie, wie auch die Verszahl der Arien eine ganz beliebige sein kann.

Der Unterschied zwischen der Weisse'schen und der italienischen komischen Oper war also hier ziemlich bedeutend, und es läge nahe, dass unser Dichter, wie in so vielen andern Fällen, auch darin das Vorbild der opera buffa befolgt hätte. Aber hier ist keine deutliche Einwirkung der opera buffa zu beobachten: In der Form der Arien und Lieder ist Goethe in den zweiten Fassungen gegenüber der opera buffa ebenso selbständig und willkürlich gewesen, wie in der ersten Fassung gegenüber der Weisse'schen Operette. Denn auch hier beobachten wir keineswegs eine Beschränkung auf das Weisse'sche Strophenlied, sondern wir finden in den ersten Fassungen fast ebenso häufig, wie Lieder, Arien in ganz freier Form. Dahin gehören in „Erwin“:

„Liebes Kind, was hast du wieder“ usw. (S. 71, 5)
„Hin ist hin“ usw. (S. 81, 18)
„Ein Schauspiel für Götter“ usw. (S. 89, 19)
„Inneres Wühlen“ usw. (S. 92, 1)
„Mit vollen Atemzügen“ usw. (S. 98, 25)

in „Claudine“:

„Liebliches Kind“ usw. (S. 153, 16)
„Herz mein Herz“ usw. (S. 169, 15)

Richtige Strophenlieder, wie sie bei Weisse üblich sind, sind nur in „Erwin“:

„Erwin, o schau, du wirst gerochen“ usw. (S. 79, 20)
„Ein Veilchen auf der Wiese stand“ usw. (S. 84, 5)
„Ihr verblühet, süsse Rosen“ usw. (S. 90, 11)
„Sie scheinen zu spielen“ usw. (S. 94, 6)
„Sieh mich, Heilger, wie ich bin“ usw. (S. 101, 2)

in „Claudine“:

„Es war ein Buhle frech genug“ usw. (S. 156, 18)

So wenig, wie also in den ersten Fassungen bezüglich der Form der Sologesänge von einem engen Anschluss an die Weisse'sche Operette zu reden ist, so wenig können wir nun in der Umarbeitung in dieser Beziehung einen Anschluss an die opera buffa beobachten. Würde der Dichter ihre Gesetze hier ebenso streng befolgt haben, wie im Aufbau der ganzen Werke, so hätte er die Strophenlieder wegfallen lassen müssen. Das ist aber keineswegs geschehen: von den genannten 6 Strophenliedern sind 5 geblieben, nur eins („Sie scheinen zu spielen“ usw.) ist weggefallen, und dies aus inneren Gründen.

Und andrerseits sind auch von den 13 neuen Arientexten der beiden Operetten wieder 6 Strophengedichte; in „Erwin“:

„Höret alle mich ihr Götter“ usw. (V. 387)
„Welch' ein Lispeln, welch' ein Schauer“ usw. (V. 506)
„Rede nicht, ich darf nicht fragen“ usw. (V. 593)
„Kannst du nicht besänftigt werden“ usw. (V. 653)

in „Claudine“:

„Hin und wider fliegen Pfeile“ usw. (V. 195)
„Lebet wohl, geliebte Bäume“ usw. (V. 628)

Ohne gleichmässige Stropheneinteilung sind: in „Erwin“:

„Nein, nein, ich glaube nicht“ usw. (V. 351)
„Hier! Es ist mein fester Wille“ usw. (V. 533)

in „Claudine“:

„Es erhebt sich eine Stimme“ usw. (V. 351)
„Liebe schwärmt auf allen Wegen“ usw. (V. 379)
„Langsam weichen mir die Sterne“ usw. (V. 1189)
„Herein mit den Sachen“ usw. (V. 1231)
„Ich habe Lucinden, die Freundin, verloren“ usw. (V. 1412)

Diese Zusammenstellungen zeigen, dass in der Anwendung resp. Vermeidung des Strophenliedes ein Einfluss der opera buffa bei der Umarbeitung nicht stattgefunden hat. Nur darin ist vielleicht ein solcher zu erkennen, dass die neugedichteten Strophenlieder eine ganz einfache Strophenform haben, nämlich fast immer nur Gruppen von 4 Versen, ohne Betonung der Einschnitte, während in den ersten Fassungen grössere und kompliziertere Strophengebilde zu finden sind; so in „Erwin“ bei

„Ein Veilchen auf der Wiese stand“ usw. (S. 84, 5)
„Sieh' mich, Heil'ger, wie ich bin“ usw. (S. 101, 2)

in „Claudine“ bei

„Es war ein Buhle frech genug“ usw. (S. 156, 18)

Aber die Uebernahme dieser Lieder mit ausgesprochener Strophenform in die neue Fassung zeigt, dass der Dichter seine Operetten nicht auch darin italisieren wollte, dass er das Strophengedicht und das Strophenlied, das die opera buffa nicht hatte, aus ihnen verbannte.

Auch darin weicht Goethe von der opera buffa ab, dass, während jene fast nie Arien mit weniger als 8 Versen aufweist, er ganz kleine Lieder mit 4 und 6 Versen anbringt, so in „Erwin“:

„Hier! Es ist mein fester Wille“ usw. (V. 533) [6 V.]

in „Claudine“:

„Liebe schwärmt auf allen Wegen“ usw. (V. 379) [4 V.]
„Langsam weichen mir die Sterne“ usw. (V. 1189) [4 V.]

Und umgekehrt hat der Dichter eine Arie aus der ersten Fassung, die eine für die opera buffa ganz ungewöhnliche Form aufwies, nicht nur beibehalten, sondern durch eine Erweiterung noch mehr kompliziert. Es ist Elmirens Arie

„Mit vollen Atemzügen“ usw. (V. 716),

die fast ganz wörtlich übernommen und um ihre letzten 4 Verse noch erweitert wurde. In dieser neuen Form setzt sie sich aus nicht weniger als 5 Teilen zusammen, ein Fall, der in der opera buffa, deren Arien ganz selten mehr als 2 Teile haben und meist sogar ganz einheitlich sind, nie vorkommt. Alles das zeigt, dass der Dichter in der Form seiner Arien und Lieder der opera buffa gegenüber völlig selbständig gewesen ist.

II. Ensemblegesänge.

Anders ist es mit den Ensembles. Hier hat die opera buffa sichtlich eingewirkt. — Es wurde erwähnt,[1]) dass das Weisse-Hiller'sche Ensemble ein anderes ist, als das der opera buffa. Wir können den Unterschied kurz auf die Formel bringen: Bei Weisse-Hiller im wesentlichen Wechselgesang, in der opera buffa Zwiegesang, dort ein Nacheinander, hier ein Nebeneinander der Stimmen. Dieser musikalische Aufbau macht sich auch schon im Text geltend. Um das Nebeneinander der Stimmen zu ermöglichen, sind im Text analoge Bildungen — „Parallelismen der Worte“ nennt es Goethe einmal[2]) — nötig. Bei dem Ensemble, wie es Goethe von der Weisse-Hiller'schen Operette her kannte, war eine solche Form des Textes nicht erforderlich. Immerhin finden sich auch dort vereinzelte derartige Ensembles, und auch bei Goethe können wir in den ersten Fassungen einige solche Fälle feststellen, wo er durch den Text ein Ensemble im italienischen Sinne, wenigstens annähernd, vorgebildet hat. Dahin gehören in „Erwin“ das Duett

„Ich muss, ich muss ihn sehen“ usw. (S. 88, 20)

und die Terzette

„O schauet hernieder“ usw. (S. 104, 14)
„Vergib mir die Eile“ usw. (S. 106, 1)

---

1) Vgl. S. 23.
2) an Kayser 23. I. 1786.

in „Claudine" das Duett

„O quäle deine liebe Seele" usw. (S. 179, 6)

das Terzett

„Könnt ihr mir vergeben" usw. (S. 190, 9)

Aber die Mehrzahl der Ensembles ist nicht so gebildet, sondern man erkennt deutlich am Text, dass der Dichter hier an den Wechselgesang der deutschen Operette dachte. Solche Ensembles sind: in „Erwin" das Duett

„Ha, sie liebt mich" usw. (S. 102, 14)

in Claudine das grosse Ensemble

„Schönste, wie Schönste" usw. (S. 172, 19)

und die Duette

„Treue Herzen! Männer scherzen" usw. (S. 125, 6)
„Hier im stillen Mondenscheine" usw. (S. 140, 14)

Die beiden letztgenannten Duette weisen zwar im Anfang Parallelismus auf, aber in der zweiten Hälfte und am Schluss, wo er nach italienischem Muster am meisten nötig war, fehlt er. — Hierher gehört auch eine Gruppe von Duetten aus „Erwin", deren Typus wir auch bei Weisse finden, die in der opera buffa aber nie vorkommen und die man eigentlich kaum „Duette" nennen kann. Es sind die Wechselgesänge:

„Auf dem Land und in der Stadt" usw. (S. 92, 26)
„Sein ganzes Herz dahinzugeben" usw. (S. 96, 5 und 97, 7)
„Ihr solltet geniessen" usw. (1. Szene)[1]

In ihnen findet nicht ein mehrmaliger, sondern nur ein einmaliger Wechsel der beiden Stimmen statt, sodass hier eigentlich mehr von zwei unmittelbar nebeneinandertretenden Arien zu reden wäre, als von einem Duett. Aber insofern, als beide Teile innerlich in enger Beziehung stehen und der zweite Teil des Wechselgesanges eine Antwort auf den ersten ist, sind sie doch als ein Ganzes zu betrachten. Diese bei Weisse nicht seltene Form findet sich in der opera buffa nie.

Hier überall hat nun der Dichter eingegriffen. Seine Ensembles der neuen Fassungen haben, mit nur einer Ausnahme, sämtlich die in der opera buffa übliche Form bekommen. Ein solches Nebeneinanderstellen der beiden Teile eines Duetts finden wir in der zweiten Fassung nicht mehr. Die Ensembles sind nun immer in den einzelnen Stimmen so analog gebaut, dass der

1) Die Weim. Ausg. hat diesen erst 1776 neu hinzugedichteten Wechselgesang im Text nicht mit aufgenommen.

Komponist nach Belieben die Stimmen zusammenfassen kann. Als Muster kann hier das Duett aus „Claudine“

„Mich umfängt ein banger Schauer“ usw. (V. 1499)

gelten, das die Gestalt der italienischen Duette ganz getreu nachbildet, die wir aber auch in fast allen anderen Ensembles der neuen Fassungen finden. So in „Erwin“ in dem Duett

„Wie schön und wie herrlich“ usw. (V. 1)

in den Terzetten:

„Liebes Kind, du siehst uns wieder“ usw. (V. 73)
„Ich muss, ich muss ihn sehen“ usw. (V. 319)

in „Claudine“ in dem Terzett

„Das hast du wohl bereitet“ usw. (V. 1)

In dem Duett der „Claudine“

„Ein zärtlich Herz hat viel“ usw. (V. 934)

haben beide Stimmen ganz denselben Text.

Das einzige Ensemble in den neuen Fassungen beider Singspiele, das nicht diese italienische Form aufweist, ist das Terzett in „Erwin“

„Ein Veilchen auf der Wiese stand“ usw. (Vers 160.)

Hier aber liegt der Grund darin, dass Goethe das Gedicht, das in der ersten Fassung als Text zu einem Sololied gedient hatte, hier zu einem Terzett umgewandelt hat. Da war ein Parallelismus natürlich nicht möglich, wenn der Dichter nicht das Gedicht korrumpieren wollte. So erklärt es sich, dass dieses Terzett von allen andern eine Ausnahme bildet und sich mehr an die Weisse-Hiller'sche Form des Wechselgesangs als an das italienische Ensemble anlehnt. —

Die bisher genannten Ensembles der neuen Fassung sind nur jene kleineren, einheitlichen Gesänge innerhalb der Szenen, die wir auch schon in den ersten Fassungen kannten. In den grossen, aus mehreren Stücken zusammengesetzten Ensembleszenen, vor allem also in den Finali, die Goethe ganz nach dem Muster der opera buffa neu schuf, hat er sein Vorbild auch in formeller Beziehung bis ins Einzelste nachgebildet. Der „Parallelismus“, der schon in den einfachen kleineren Ensembles eine grosse Rolle spielt, ist für diese grossen Finali von besonderer Bedeutung und eine unerlässliche Bedingung. Hier tritt das eigentlich Poetische ganz hinter das Librettohafte zurück, die Gesetze, denen sich die Poesie zu Gunsten der Musik zu unter-

werfen hat, sind hier besonders strenge. Die Befolgung dieser Gesetze aber macht eine solche Szene poetisch ungeniessbar. Der Dichter hat auch dieses Opfer der Musik gebracht und hat auch hierin „die Poesie der Musik subordiniert“. — Es würde zu weit führen und auch überflüssig sein, hier sämtliche derartige Stellen anzuführen: ein Blick in eines der Finali, vor allem der „Claudine“ mit ihrer grösseren Personenzahl, zeigt, was hier gemeint ist. Als besonders typisch nenne ich nur aus „Claudine“ die Verse 1124—1147, 1155—1176, 1555—1568, 1598—1624. Das sind echte Librettoverse in der uns heute ganz geläufigen Opernlibrettoform, wie sie Goethe in den Textbüchern der opera buffa kennen gelernt und unter Hintansetzung des rein Poetischen aus ihnen in seine Singspiele eingeführt hat.

III. Der Einfluss der opera buffa in metrischer Beziehnng.

Sehr deutlich zu beobachten ist der Einfluss, den die opera buffa bei der Umarbeitung der Singspiele in metrischer Beziehung ausgeübt hat. Dass Goethe darin bei der Umarbeitung besonders aufmerksam und bewusst vorgegangen ist, kann uns bei der grossen Bedeutung, die das Metrische bei aller musikalischen Poesie hat, nicht wundern.

In den ersten Fassungen war der Dichter nicht so sorgfältig in der Wahl und Behandlung der Versmasse gewesen. Wir finden hier die Unbekümmertheit des frei schaffenden, durch keine metrischen Einschränkungen gebundenen und nach keinen bestimmten Rücksichten handelnden Dichters. Man kann hier kaum von einem „Einfluss“ reden, wenn sich dieselbe metrische Freiheit anch in den Weisse'schen Operetten findet. Nur von einer, wenn ich so sagen darf, negativen Vorbildlichkeit war hier die Weisse'sche Operette insofern, als sie unserm Dichter, der sich im allgemeinen an ihre Form hielt, keine engen metrischen Schranken und Gesetze vorschrieb. Auch sie weist Gesänge von grosser rhythmischer Freiheit und Unregelmässigkeit auf. Als Beispiele mögen hier dienen 1. die Arie Lottchens, mit der in “Lottchen am Hofe“ der dritte Akt beginnt, und 2. Lieschens Arie in der fünften Szene des ersten Akts der „Liebe auf dem Lande“:

1. „Wie wohl ist mir!
Mein Gürgel ist hier!
Ich sah ihn, welches Entzücken!
Es klopft mein Herz
In Freude, Tanz und Scherz
Und wünscht ihn bald an diese Brust zu drücken.“

Es folgt die 2. Strophe in genau derselben Form.

2. „O wie sehr
Liebt mein Hänschen mich!
Was ich will, das will auch er,
Was er will, das will auch ich.
O wie sehr,
Gutes Hänschen, lieb ich dich!
O wie sehr,
Süsses Hänschen, liebst du mich!“

Diese Beispiele, die sich leicht häufen liessen, mögen hier genügen. Weisse, der eben Texte für die einfache deutsche Liedkomposition schrieb, wo jeder Vers nur einmal, u. zw. nach einer eigens für ihn geschaffenen Melodie gesungen wurde, konnte sich diese rhythmischen Freiheiten gestatten. Und Goethe, dem dieses Muster bei seinen ersten Singspielen vorschwebte, der damals auch nur an das einfache Lied dachte, konnte ihm unbedenklich hierin folgen.

Diese Freiheit aber, die der deutsche Singspieldichter in metrischer Beziehung hatte, finden wir nicht auch bei den italienischen Librettisten. Sie schrieben ja keine Texte für liedartige Gesänge, sondern für Arien. Der Arienkomponist aber, vollends der Komponist eines Ensembles, verlangte einen rhythmisch ganz gleichmässigen Text, mit dem er ganz frei schalten konnte, der selbst aller rhythmischen Motive sich enthält. Es ist in der Charakteristik der opera buffa [1]) näher über die ausserordentlich sorgfältige Behandlung des Metrums in den italienischen Operntexten gesprochen worden. Goethe konnte diese Eigenart der italienischen Libretti nicht entgehen, und wir werden sehen, wie auch in dieser Beziehung die opera buffa vorbildlich für ihn wurde. Dass hier nicht Zufall gewaltet hat, wenn wir metrische Aenderungen in den neuen Fassungen finden, die auf die italienischen Vorbilder zurückzugehen scheinen, sondern dass der Dichter auch hier bewusst seinem Vorbild gefolgt ist, verrät uns eine interessante Stelle jenes schon des öfteren zitierten ausführlichen Briefes an Kayser vom 23. Januar 1786. Der Dichter antwortet hier auf einen Brief Kaysers, den wir leider, wie fast alle anderen Briefe Kaysers an Goethe, nicht mehr besitzen. Soviel ist aus Goethes Antwort ersichtlich, dass Kayser ihn gebeten hatte, in den Arientexten von „Scherz, List und Rache“ mehr auf Gleichmässigkeit des Rhythmus zu achten, da ihm offenbar die Komposition unrhythmischer Verse Not machte. Vermutlich hat er sich dabei auf ihr gemeinsames Vorbild, die Italiener, berufen. Aus der längeren, ausführlichen Antwort Goethes lasse ich nur das für uns Wichtige folgen:

---

1) Vgl. S. 24 f.

„Ihre Erinnerungen wegen des Rhytmus kamen zur rechten Zeit. Ich will Ihnen auch darüber meine Geschichte erzählen.

Ich kenne die Gesetze wohl und Sie werden sie meist bey gefälligen Arien, bey Duetts wo die Personen übereinstimmen oder wenig von einander in Gesinnungen und Handlungen abweichen, beobachtet finden. Ich weis auch dass die Italiäner niemals vom eingeleiteten fliesenden Rhytmus abweichen und dass vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter die ewigen Jamben, Trochäen und Dacktylen mit ihren wenigen Maasen und Verschränckungen so müde geworden, dass ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin . . . . . . Ich fing also an den fliesenden Gang der Arie wo Leidenschafft eintrat zu unterbrechen, oder vielmehr, ich dachte ihn zu heben, zu verstärcken, welches auch gewiss geschieht, wenn ich nur zu lesen zu deklamiren brauche. Eben so in Duetten wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind den Paralellismus zu vernachlässigen, oder vielmehr ihn mit Fleis zu zerstören, und wie es geht wenn man einmal auf einem Weege oder Abweege ist man hält nicht immer Maas.

Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärckt dass der Musickus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt . . . . .

Doch es ist genug dass Sie es erinnern dass es Ihnen hinderlich ist und ich will mich wenigstens in acht nehmen und ob ich gleich nicht ganz davon lassen kann, so will ich Ihnen in solchen Fällen eine doppelte Lesart zuschicken . . . .

Am 28. Februar 1787 schickt er ihm dann in einem Brief eine Arie des 4. Akts „wie er sie verändert habe“.

„Vieleicht finden Sie solche iezt rithmischer, und ich hätte grosse Lust einige andere auch auf diese Weise zu behandeln, und sie dadurch Ihrem Wunsche näher zu bringen . . . . .

Still ist es stille,
Stille so stille.
Regt sich doch kein Mäusgen!
Rührt sich doch kein Lüfftgen!
Nichts, Nichts.
Regt sich doch und rühret sich doch nichts.
War es der Donner pp.“ . . . . .

Vermutlich wird Kayser mit dieser Umänderung auch noch nicht recht zufrieden gewesen sein, denn der Rhythmus ist auch hier noch recht ungleichmässig, und wir werden sehen, dass Goethe es anderthalb Jahre später mit dem „fliessenden Rhythmus“ sehr viel ernster nahm, als hier. Inzwischen hören wir keine Aeusserung des Dichters mehr über diesen Punkt, aber um so deutlicher sehen wir an der Umarbeitung selbst, wieviel mehr Wert er jetzt auf einen glatten Rhythmus legte und wieviel strenger er sich jetzt an das Vorbild der Italiener hielt.

Die ersten Fassungen weisen — neben Gesängen mit ganz gleichmässigem Rhythmus — eine grosse Zahl solcher Gesänge

auf, in denen der Rhythmus, z. T. in hohem Masse, ungleichmässig und unruhig ist. Es sind das in „Erwin“:

„Liebes Kind, was hast du wieder“ usw. (S. 72,5).
„Ein Schauspiel für Götter“ usw. (S. 89,19).
„Mit vollen Atemzügen“ usw. (S. 98,26).
„Ha, sie liebt mich“ usw. (S. 102,14).
„Vergib mir die Eile“ usw. (S. 106,1).

in „Claudine“

„Treue Herzen, Männer scherzen“ usw. (S. 125,6).
„Mit Mädeln sich vertragen“ usw. (S. 131,16) [2. Hälfte].
„Mit vielem hält man Haus“ usw. (S. 136,1).
„Hier im stillen Mondenscheine“ usw. (S. 140,14) [2. Hälfte].
„Schönste, wie Schönste“ usw. (S. 172,19) [2. Hälfte].
„O quäle deine liebe Seele“ usw. (S. 179,6).

In all diesen Gesängen sind wenigstens einzelne Partien enthalten, die den glatten Fluss des Rhythmus unterbrechen. Von diesen unrhythmischen Gesängen ist in der Umarbeitung der grössere Teil weggefallen. Es ist natürlich nicht möglich, mit Bestimmtheit zu sagen, dass überall metrische Gesichtspunkte es waren, die sie fallen liessen. In welchem Masse hier andere Faktoren mitgewirkt haben und ausschlaggebend waren, entzieht sich unserm Einblick. Wir würden überhaupt hieraus allein kaum irgendwelche Schlüsse ziehen dürfen, wenn nicht andere Beobachtungen hier bestätigend zur Seite träten: In einer Reihe der genannten Gesänge, die nicht weggefallen sind, hat der Dichter unrhythmische Stellen verbessert und, was noch bedeutungsvoller ist, die neu gedichteten Gesänge sind sämtlich von absoluter Gleichmässigkeit des Rhythmus. Daraus können wir den Schluss ziehen, dass diese auffallende Erscheinung, dass die Mehrzahl der unrhythmischen Gesänge in der Umarbeitung weggefallen ist, nicht Zufall ist, dass vielmehr, neben anderen Faktoren, auch metrische Gesichtspunkte für ihre Beseitigung sprachen.

Von den angeführten unrhythmischen Gesängen ist vollkommen unverändert kein einziger in die neuen Fassungen übernommen. Ganz weggefallen sind: in „Erwin“

1. „Vergib mir die Eile“ usw.

in „Claudine“

2. „Treue Herzen, Männer scherzen“ usw.
3. „Mit vielem hält man Haus“ usw.
4. „Schönste, wie Schönste“ usw.
5. „O quäle deine liebe Seele“ usw.

Nr. 2 und 4 sind ohne Ersatz geblieben. Hier ist also kein Vergleich möglich. Anders ist es mit den 3 anderen Gesängen,

an deren Stelle neue Gesänge getreten sind, die diese rhythmischen Unregelmässigkeiten nicht aufweisen. Die Verse S. 136,1 ff:

> „Mit vielem hält man Haus,
> Mit wenig kommt man auch aus,
> Heisa! Heisa! so geht's doch hinaus."

sind umgegossen worden in die ganz glatten Verse 387—390:

> „Mit vielem lässt sich schmausen;
> Mit wenig lässt sich hausen;
> Dass wenig vieles sei,
> Schafft mir die Lust herbei."

Für die Verse S. 106,1 ff:

> „Vergib mir die Eile!
> Ich weile
> Nicht länger hier.
> Verzeihe,
> Ich weihe
> Noch diese Tränen dir" usw.

sind die fliessenden Verse des 2. Finale im gleichmässigen trochäischen Versmass eingetreten (V. 875 ff):

> „Eilet, gute Kinder, eilet,
> Euch auf ewig zu verbinden.
> Dieser Erde Glück zu finden,
> Suchet ihr umsonst allein." usw.

Das Duett S. 179,6 ff:

> „O quäle
> Deine liebe Seele,
> Quäle deine liebe Seele nicht!"
> „Mein Herze
> In bangem Schmerze,
> Mein Herz in bangem Schmerze bricht" usw.[1])

ist durch das rhythmisch ganz gleichmässige Duett

> „Mich umfängt ein banger Schauer". (V. 1499.)

ersetzt worden.

Noch deutlicher beobachten wir des Dichters Verfahren, wenn er von der Arie Crugantinos

> „Mit Mädeln sich vertragen" usw. (S. 131,11.)

nur die ersten rhythmisch strengen Verse beibehält, die unrhythmischen (S. 131,25)

---

1) Auf die Aehnlichkeit dieser Verse bezüglich ihres Rhythmus mit den ersten Versen der Zwinger-Szene im „Faust" weist Daniel Jakoby im G.-Ib.Bd. I, S. 186—204 hin.

„Raus, feurig, frisch
Den Flederwisch!
Kling! Kling! Klang! Klang!
Dik! Dik! Dak! Dak!
Krik! Krak!“

aber weglässt (vgl. V. 383 ff). —

In allen diesen Fällen ist die Absicht des Dichters, rhythmische Unebenheiten zu beseitigen, nicht zu verkennen. Dasselbe Bestreben beobachten wir, wenn er in einer Anzahl der genannten unrhythmischen Lieder, die er beibehalten hat, kleine Aenderungen anbringt, die darauf zielen, den Rhythmus fliessender zu gestalten. Beispiele hierfür finden wir nur in „Erwin“, weil die beiden Fassungen von „Claudine“ nur 6 Gesänge gemeinsam haben, nämlich diejenigen die mit wenigen Abweichungen schon in der ersten Fassung rhythmisch glatt waren und daher in die zweite Fassung unverändert übernommen werden konnten. Ich lasse die Beispiele aus „Erwin“ hier folgen, indem ich die erste Fassung (links) der zweiten Fassung (rechts) gegenüberstelle.

S. 71,9 ff:	V. 81 ff:
„War das ein Sehnen	„Und das Verlangen
War das ein Erwarten:	Und das Erwarten
Blühten doch die Blumen,	‚Blühten die Blumen
Grünte doch mein Garten,	Grünte mein Garten‘
Kaum erst erfüllt	Kaum erst erfüllt
Ist schon gestillt.“	Ist schon gestillt.“

S. 88,23 ff:	V. 321 ff:
„Ich will, ich will nur sehen,	„Ich will mit Freude sehen
Ob er nicht trösten kann!“	Wie schön er trösten kann.“
„Keinen Trost aus seinem Munde;	„Der Trost aus seinem Munde
Nur Nahrung meinen Schmerz usw.„	Wird Nahrung meinem Schmerz.“

S. 90,3 ff:	V. 48 ff:

„Wie um sie ein Frühlingswetter
Aus der vollen Seele quillt!
Das ist euer Bild, ihr Götter,

Ihr Götter, euer Bild.	Götter, das ist euer Bild.

S. 99,16 ff:	V. 733 ff:
„Du lachst mir, liebes Tal	„Du lachst mir, angenehmes Tal

Und du, o reine Himmelssonne“ usw.

S. 102,14 ff:	V. 812 ff:
„Ha! sie liebt mich!	„Sie liebt mich!
Sie liebt mich!	Sie liebt mich!
Welch schrecklich Beben!	Welch schreckliches Beben!
Fühl ich mich selber?	Fühl ich mich selber?
Bin ich am Leben?	Bin ich am Leben?
Ha! sie liebt mich!	Sie liebt mich!
Sie liebt mich!	Sie liebt mich!“

S. 102,29 ff:	V. 812 ff:
„Ja sie liebt dich,	„Sie liebt dich!
Sie liebt dich!	Sie liebt dich!
Siehst du, die Seele	Siehst du, die Seele
Hast du betrübet;	Hast du betrübet,
Immer, ach immer	Die dich nur immer,
Hat sie dich geliebet“	Immer geliebet!“
„Ich bin so freudig	„Ich bin so freudig,
Fühle so mein Leben!	Fühle mein Leben
Götter, selbst Götter	Ach, sie vergibt mir
Würden mir vergeben.“	Sie hat vergeben!“

Auch diese Beispiele lassen uns über die Absicht des Dichters nicht im Zweifel. — *So ist nun durch Weglassung, Ersetzung und Umänderung der weitaus grösste Teil aller unrhythmischen Verse verschwunden.* Nur noch ganz vereinzelte rhythmisch unebene Partien sind geblieben, und auch bei ihnen ist die Abweichung vom gleichmässigen Rhythmus nicht allzugross. —

Noch konsequenter verfuhr der Dichter in der *Neudichtung der nur den zweiten Fassungen eigentümlichen Gesänge.* In ihnen wird, genau wie Goethe es bei den Italienern beobachtet hatte, „der einmal eingeleitete fliessende Rhythmus“ nicht unterbrochen. Alles ist in einem einfachen, glatten Versmass geschrieben, das dem Komponisten eine gleichmässige, ruhig fliessende Textunterlage für seine Melodien bietet und auf eigene deklamatorisch-rhythmische Motive Verzicht leistet.

Nur drei Stellen finden wir in den Neudichtungen, die diesem Gesetz nicht genügen: es sind in „Erwin“ die Verse 352—356, in „Claudine“ die Verse 704—712 und 1115—1133. Aber hier verfolgte Goethe ohne Zweifel eine besondere Absicht, wenn er den sonst glatt fliessenden Rhythmus unterbrach. Alle drei Stellen sind *von grösster dramatischer Erregung.* An der betreffenden Stelle in „Erwin“ singt Rosa, die sich von ihrem Geliebten treulos betrogen wähnt, in höchster Erregung „weinend und schluchzend“:

„Nein, nein, ich glaube nicht“ usw.

Hier sagte sich der Dichter offenbar, dass eine fliessende Melodie doch nicht am Platze sein würde, und wollte wohl durch seinen unruhigen, stark deklamatorischen Rhythmus auf einen mehr rezitierenden Gesang hinwirken. Auch die beiden Stellen aus „Claudine“ sind von höchster dramatischer Erregung, wo ein Abweichen vom gewöhnlichen gleichmässigen Versmass ohne Zweifel gute Wirkung tat. Die erste Stelle ist die aus dem

2. Aufzug, unmittelbar vor dem Kampf zwischen Pedro und Rugantino im nächtlichen Garten von Villa Bella. Es herrscht eine allgemeine Aufregung, keiner weiss, was hier eigentlich vor sich geht, alle horchen gespannt auf die undeutlichen und unerklärlichen Geräusche, bis sich dann Pedro und Rugantino im Zweikampf finden. War es bei der Stelle aus „Erwin" noch zweifelhaft, so scheint es mir an dieser Stelle sicher, dass Goethe hier das begleitete Rezitativ beabsichtigt hat, denn in diesen Versen ist sowohl jeder gleichmässige Rhythmus aufgehoben, als auch der Reim nicht durchgeführt. Die dritte Stelle ist die, wo Rugantino in dem Augenblick, als Alonzo ihn gefangen nehmen will, sich der Claudine bemächtigt, den Dolch zieht, ihr ihn auf die Brust setzt und droht, sie zu töten, wenn ihm Alonzo nicht freien Abzug zusichert. Hier ist die Erregung und Spannung so gross, dass wohl kein Komponist in glattem melodischem Fluss über diese Stelle hinweggehen würde, sondern hier musste, wie die Handlung, so auch die Musik stocken, und der Dichter durfte hier den gleichmässigen Fluss der Verse unterbrechen und so dem Komponisten vorarbeiten.[1]) Auch an dieser Stelle beabsichtigte Goethe offenbar das begleitete Rezitativ.

Uebrigens fallen diese Stellen keineswegs ausserhalb des Schemas der italienischen komischen Oper. Auch hier war ja das recitativo obligato gebräuchlich, und wenn es in Opern leichteren Genres auch seltener angewandt wurde, so finden wir es doch an Stellen, wie diese hier in Frage kommenden, wo die dramatische Spannung bis zu ihrem höchsten Punkt gestiegen ist und die Handlung gleichsam stillsteht. Wenn Goethe also an diesen drei Stellen von seinem sonst getreu befolgten Prinzip, in einem glatten Versmass zu schreiben, abweicht, so befand er sich auch hier wieder in Uebereinstimmung mit dem Gebrauch der italienischen komischen Oper.

Alle übrigen neugedichteten Verse sind von durchaus gleichmässigem rhythmischem Fluss und stehen darin ihren italienischen Vorbildern nicht nach. Auch in der Wahl und Zusammenstellung der Versmasse schliesst sich Goethe ganz an die italienische Oper an. Im wesentlichen sind die vorkommenden Metren die einfachsten, auch in der opera buffa festgestellten.[2]) Und, wie in jener, finden wir auch hier das vierfüssige trochäische Versmass besonders bevorzugt. Von den neu gedichteten Versen der „Claudine" sind ziemlich genau die Hälfte, von denen in „Erwin" sogar mehr als die Hälfte allein in diesem Versmass.

---

1) Vgl. die auf S. 143 angeführte Stelle aus einem Brief an Kayser.
2) Vgl. S. 25.

Auch hier zeigt uns Goethe selbst wieder, dass das kein Zufall ist, sondern von ihm nach dem Muster der opera buffa beabsichtigt. Bei Uebersendung des umgearbeiteten „Erwin“ an Herder (12. Januar 1788) schreibt er diesem:[1])

„Bei Erwin muss ich noch bemerken, dass du das trochäische Silbenmass, besonders im zweiten Act, öfter finden wirst; es ist nicht Zufall oder Gewohnheit, sondern aus italiänischen Beispielen genommen. Dieses Silbenmass ist zur Musik vorzüglich glücklich, und der Componist kann es durch mehrere Tact- und Bewegungsarten dergestalt variiren, dass es der Zuhörer nie wieder erkennt. Wie überhaupt die Italiäner auf glatte einfache Silbenmasse und Rhythmen ausschliesslich halten.“

Wir sehen daraus wieder, mit welch' bestimmter Absicht der Dichter seine Versmasse wählte und wie er sich auch hierin ganz bewusst an das Vorbild der opera buffa anlehnt. Tatsächlich sind von den 58 neuen Versen des 2. Akts von „Erwin“ 54 in diesem trochäischen Versmass. Nur 4 sind in einem andern (V. 871—874); aber diese 4 Verse bilden eine Erweiterung eines Duetts der älteren Fassung zu einem Terzett und mussten darum natürlich auch im Versmass der *alten* Verse gedichtet werden. *Mit Ausnahme dieser 4 Verse sind alle neuen Gesänge des 2. Akts in dem trochäischen Versmass gedichtet.*

Was nun Goethes Beobachtung an den italienischen Opern betrifft, so hat das seine volle Richtigkeit. Ich habe unter den dem Dichter bekannten Opern keine gefunden, bei der nicht dieses Vermass mehr oder weniger stark überwöge. Um einige Zahlen zu nennen, lasse ich hier eine kleine Tabelle folgen, bei der ich die Beispiele vorwiegend aus den Opern nehme, die Goethe in Italien gehört und deren Libretti er zur Hand hatte, weil wohl anzunehmen ist, dass er an *diesen* Libretti derartige Beobachtungen gemacht hat.

---

1) Der Brief als solcher ist uns nicht erhalten, wenigstens weist ihn die Weim. Ausg. in ihrer Ausgabe der Briefe, nicht auf. Die betreffende Stelle findet sich in der „Ital. Reise“ (Weim. Ausg. Bd. 32, S. 211), und zwar in der „Korrespondenz“ unter dem 10. Januar. Die Brieftabelle aus Jtalien (Weim. Ausg. Bd. 8, S. 421) zeigt aber, dass am 12. Januar 1788 wirklich ein Brief an Herder abging, und eine Erwähnung von Herders „Ideen“ (unmittelbar nach der angeführten Stelle) beweisst, dass wir es hier mit einer Briefstelle aus einem an Herder gerichteten Brief zu tun haben. Die kleine Differenz zwischen den Daten (10. und 12. Januar) erklärt sich dadurch, dass Goethe in der Redaktion der „Ital. Reise“ unter den 10. Januar mehrere Briefe von verschiedenem Datum zusammenfasst und über das Ganze eine Art Kompromiss—Datum setzt.

Name der Oper:	Zahl aller Verse	Im trochäischen Versmass	In anderen Versmassen
„Il geloso in cimento“	447	227	220
„Le pazzie dei gelosi“	417	224	193
„Li equivoci nati da somiglianza“	501	224	277
„Il maledico confuso“	592	377	215
„Fra due litiganti il terzo gode“	524	284	240
„Le trame deluse“	542	373	169
„Il credulo“	299	199	100
„L'impresario in angustie“	203	152	51

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, dass Goethes Beobachtung zutrifft. Ob das Vorwalten dieses trochäischen Versmasses durch eine Eigentümlichkeit der italienischen Sprache bedingt ist, oder ob es, wie Goethe offenbar annimmt, auf eine Absicht der italienischen Librettodichter zurückzuführen ist, weil es sich besonders gut zur Komposition eignet, und ob nicht an sich seine Umkehrung, dass jambische Versmass, hierzu ebenso gut geeignet wäre, ist eine Frage, die zu untersuchen ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit fallen würde. Für uns genügt es, festgestellt zu haben, dass tatsächlich bei den Italienern das vierfüssige trochäische Versmass stark überwiegt und dass, wenn Goethe dieses Versmass in seinen neuen Operetten bevorzugt, hier wieder der Einfluss der opera buffa sich geltend macht.

Auch in der Zusammenstellung verschiedener Versmasse in den Arien und Ensembles, vor allem aber in den Finali, folgt Goethe der opera buffa. Im allgemeinen haben die Arien der opera buffa nur ein Versmass; viel seltener sind die Fälle, wo eine Arie aus zwei dem Metrum nach verschiedenen Teilen besteht. Dieselbe Beobachtung machen wir auch bei Goethe. Die von ihm neu eingeführten Arien haben alle einheitlichen Rhythmus. Die einzige Ausnahme bildet die schon besprochene Arie der Rosa V. 351 ff. Wir sahen, welche Gründe der Dichter gehabt haben wird, hier keinen einheitlichen, fliessenden Rhythmus zu wählen.

In den Ensembles dagegen finden wir sowohl in der opera buffa als auch bei Goethe einen Wechsel des Versmasses bevorzugt, u. zw. entweder einen einmaligen Wechsel in der Form a—b, oder einen zweimaligen in der Form a—b—a. In dem Finale, das Goethe ganz nach dem Muster der Italiener bildet, folgt er auch in metrischer Beziehung ganz ihrem Vorbild. Wie das Finale sich aus mehreren mit Länge und dramatischem Leben ihrer Zahl nach steigenden Teilen zusammensetzt, wechselt, dieser Gliederung entsprechend, auch das Versmass des Textes. So besteht das Finale oft aus 6—10 Teilen, die auch metrisch sich voneinander abheben, wobei natürlich oft

dasselbe Versmass, im Wechsel mit andern, zwei- oder dreimal vorkommt. Da das vierfüssige trochäische Versmass, wie wir sahen, so stark überwiegt, ist es natürlich, dass es auch in diesen Finali vorherrscht, und so finden wir oft, dass es ziemlich regelmässig mit einem der drei anderen gebräuchlichen Versmasse abwechselt: eine Erscheinung, die wir auch bei Goethe in fast allen fünf Finali der beiden Operetten finden.

Vor allem findet sich in der opera buffa das trochäische Versmass am Schluss des letzten Finale, beim „Tutti", bevorzugt. Dieses Tutti, als Abschluss des Ganzen, war natürlich immer von besonders grossem Glanz und grosser Wucht, und hierzu mochte wohl dieses Versmass, vor allem auch wegen seines fallenden, wuchtig abschliessenden Charakters, als besonders geeignet erscheinen. Jedenfalls finden wir bei den in Frage kommenden komischen Opern das Tutti vorherrschend iu diesem Versmass. So ist es wohl auch kein Zufall, wenn sowohl „Erwin" als auch „Claudine" mit einem Tutti in diesem bevorzugten Versmass schliessen.

Schluss.

Ueberblicken wir das in den einzelnen Teilen dieser Untersuchung Gewonnene, so kommen wir zu dem Resultat, dass bei der Umarbeitung der Singspiele die opera buffa in der mannigfaltigsten Weise vorbildlich und bestimmend gewesen ist und dass weitaus der grösste Teil aller vorgenommenen Aenderungen auf ihren Einfluss zurückzuführen ist. Diesem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass Figuren wie Olimpia, Bernardo und Sebastian aus den Personenverzeichnissen entfernt und durch junge, der Liebesleidenschaft ergebene Leute ersetzt sind, dass alles Nüchterne und Verstandesmässige verschwunden ist, und nun die Liebe allein alles beherrscht. Das heitere, leichte Leben der opera buffa hat auch den Goetheschen Singspielen seinen Stempel aufgeprägt, hat manches Düstere vertrieben und manchen in ernste Tiefen führenden Zug beseitigt. Das Bestreben, den Dialog zu entlasten und sangbar zu machen, hat alles Nebensächliche, alles Moralisierende und Satirische, alle Weitschweifigkeit vermieden, ihn freilich zugleich dadurch ärmer und dürftiger gemacht.

Im Aufbau der Singspiele ist die opera buffa allein bestimmend gewesen. Von ihr haben sie die grossen Ensembleszenen, die Introduktionen und vor allem die reichen Finali bekommen, die nun die Höhepunkte der Operetten bilden. So ist das Verhältnis zwischen Dialog und Gesang verschoben oder geradezu umgekehrt: Aus den „Schauspielen mit Gesang“ sind richtige Operntexte geworden. — Auch in der Form der Gesänge ist, abgesehen von den Arien, die opera buffa massgebend gewesen. In den Ensembles und den grossen Finali hat der Dichter ganz getreu die italienische Form nachgebildet, und die metrische Glätte der italienischen Libretti ist vorbildlich für die Gesänge der Singspiele geworden.

So haben die Singspiele, bis auf kleine Abweichungen, ganz die Gestalt der opera buffa angenommen. Der grösste Unterschied in formeller Beziehung besteht darin, dass an Stelle der

freigebauten Verse des italienischen Rezitativs fünffüssige Jamben getreten sind. Aber auch sie scheint der Dichter als Grundlage für das Secco-Rezitativ nach italienischem Muster gedacht zu haben und sie nur vorgezogen zu haben, weil er doch „auch für's Lesen sorgen" wollte.[1]) — Dass sich inhaltlich trotz ihrer Annäherung an die italienischen Vorbilder, die Singspiele an Tiefe und poetischer Schönheit weit über die Libretti der opera buffa erheben, bedarf kaum einer Erwähnung.

Die Aufnahme, die diese so umgestalteten Singspiele erfahren haben, ist keine besonders freundliche gewesen. Schuld daran ist wohl allein der Umstand, dass sich bedauerlicherweise kein kongenialer Komponist gefunden hat, der das vom Dichter begonnene Werk vollendete — denn das war Goethes Auffassung von seiner Arbeit. Beide Singspiele sind bald nach ihrem Erscheinen von Joh. Fr. Reichardt komponiert worden, aber ohne rechten Erfolg. „Claudine" hat noch eine Reihe von Komponisten angelockt (neun, soweit ich feststellen konnte), deren Namen wir aber heute kaum noch kennen. Die Partituren sind ungedruckt geblieben und die Werke kaum über die Erstaufführung hinausgekommen. Nur ein Grosser ist unter ihrer Zahl: Franz Schubert. Von seiner im Jahr 1815 verfassten Komposition ist aber nur der 1. Akt erhalten, das Uebrige durch einen Brand zerstört.

So ist des Dichters Hoffnung, dass noch zu seinen Werken „die Musik hinzukäme, um den ganzen Begriff auszudrücken, den der Dichter sich vorstellte", unerfüllt geblieben. Und so haben seine Operntexte stets das Schicksal gehabt, als selbständige, vollendete Werke beurteilt und — verurteilt zu werden. Auch heute ist dies Urteil über die Umarbeitung nicht besser geworden. Eine Gegenüberstellung der beiden Fassungen unter ganz einseitigen, weil rein poetischen Gesichtspunkten, und dementsprechend natürlich eine Verurteilung der neuen Fassungen finden wir immer wieder. Am weitesten geht hier Woldemar von Biedermann,[2]) der, nach gänzlicher Verurteilung der Umarbeitung der „Claudine" im einzelnen, abschliessend sagt:

„Wenn diese Aeusserungen für einen Verehrer Goethes zu schroff und anmasslich erscheinen, so muss sie der Unmut entschuldigen, den man darüber empfinden darf, dass Goethe ein frisch hervorsprudelndes Erzeugnis und anmutiges Zeugnis seines Jugendlebens teils . . . . . aus theatralischen und musikalischen Rücksichten, teils, in Italien „ultramontan" geworden, ... um sich romanischer Formenstrenge zu fügen, sozusagen vernichtete . . . ."

1) Vgl. „J. R." 10. Januar u. 6. Februar 1788.
2) A. a. O. S. 33 f.

Es handelte sich ja für Goethe nicht um ein „Befolgen romanischer Formenstrenge“ als solches, sondern darum, dass er, in richtiger Erkenntnis der Ueberlegenheit der opera buffa über das deutsche Singspiel, den grossen Gedanken hatte, die komische Oper nach italienischem Muster in Deutschland einzuführen und dass er selbst dazu Hand anlegen wollte. Wie aber einmal die Verhältnisse lagen, war das nicht möglich, ohne gewisse Opfer zu bringen. Bei dem musikalisch dürftigen deutschen Singspiel war der Dichter fast gänzlich unbehindert und frei. Bei der opera buffa aber musste er sich dem musikalischen Interesse ganz unterordnen, wenn ein Ganzes zu Stande kommen sollte. Hier schuf er für einen ganz anderen Zweck und nach ganz anderen Gesetzen. So sinnwidrig es ist, den Text eines deutschen Singspiels mit einem Opernlibretto zu vergleichen und nach denselben Gesichtspunkten zu beurteilen, so müssig ist es, von einem Standpunkt aus entscheiden zu wollen, welche der beiden Fassungen der Goetheschen Singspiele vor der andern den Vorzug verdient. Der Dichter selbst hat an vielen Stellen diesen Vergleich stillschweigend von der Hand gewiesen, indem er immer wieder betont, dass „diese Stücke gespielt und gesungen werden müssen“, dass „man sie zum Lesen, auch zum blossen Aufführen viel besser hätte machen können und müssen“ etc.[1]) Angeführt sei hier von den vielen derartigen Aussprüchen nur die Antwort, die Goethe seinem Faktotum Philipp Seidel gibt (15. März 1788), der offenbar als Erster die neuen Werke verurteilt hatte:

„Was Claudine betrifft; so fehlen dir einige Data das Stück ganz richtig zu beurtheilen. Habe ich eine fette Oper gemacht; so ist mein Zweck erreicht. Du bist eben ein prosaischer Deutscher und meynst ein Kunstwerck müsse sich verschlingen lassen wie eine Auster. Weil du die Verse nicht zu lesen verstehst, denckst du es solle niemand in Versen schreiben. Wäre diese Claudine komponirt und vorgestellt wie sie geschrieben ist; so solltest du anders reden. Was Musikus, Ackteur Dekorateur dazu thun müssen und was es überhaupt heisst: ein solches Ganze von seiner Seite anzulegen dass die übrigen mitarbeiten und mitwürcken können, kann der Leser nicht hinzuthun und glaubt doch immer er müsse es können weil es geschrieben oder gedruckt ist.“

1) Vgl. an Herder 10. Januar 1788; an Frau von Stein 26. Januar 1788; „J. R.“ Bericht. November 1787; 10. Januar 1788, 6. Februar 1788; an Zelter 19. Mai 1812.

